

# **Cory Henry – Sielukkaan soinnutuksen salaisuus**

**Harmonian käsittelyn keskeiset piirteet**

Panu Korhonen

Opinnäytetyö

Marraskuu 2019

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Instrumenttipedagogi



# jamk.fi

Jyväskylän ammattikorkeakoulu  
JAMK University of Applied Sciences

Tekijä(t) Korhonen, Panu	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä marraskuu 2019
	Sivumäärä 65	Julkaisun kieli suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi <b>Cory Henry – Sielukkaan soinnutuksen salaisuus</b> Harmonian käsittelyn keskeiset piirteet		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Jarmo Kivelä		
Toimeksiantaja(t)		
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyössäni tutkin jazzpianisti/-urkuri Cory Henryn tapaa käsitellä harmoniaa jazzin, gospelin ja kevyen musiikin ympäristöissä. Tarkastelun keskiössä on hänen amerikkalaisen baptistikirkon musiikkiperinteeseen pohjautuva tyylinsä reharmonisoida kappaleita.</p> <p>Opinnäytetyö toteutettiin uutta tietoa omaksumalla teorialähtöisesti, sekä pääasiallista lähdemateriaalia, eli omia transkriptioitani analysoimalla. Työhön sisällytettiin neljä pidempää esimerkkiä ja monia lyhyempiä katkelmia. Lähdemateriaali jaettiin pienemmiksi osiksi yhteneväisyyksien löytämiseksi. Sitten materiaalia tarkasteltiin musiikillisen kokonaisuuden pääpiirteiden ymmärtämiseksi ja selkeän kuvan saamiseksi eri harmonisointitekniikoista. Lopputuloksena on johdonmukainen, informatiivinen työkalupaketti Cory Henryn reharmonisoinnin opiskeluun ja opettamiseen.</p> <p>Analyysin perusteella Henryn käyttämiä tyypillisiä reharmonisointielementtejä ovat muun muassa vähennetyillä septimisoinnuilla sekä laajennetuilla dominantti-sus4 ja-b9 hajotuksilla sointuprogredioiden rakentaminen. Myös kolmisointujen eri käännöksiä käyttämällä hän luo sointuasteelta toiselle siirryttäessä mielenkiintoisia kuljetuksia. Keskeisintä Henryn soitossa on kuitenkin kappaleen alkuperäisen melodian ja harmonian kunnioittaminen sekä baptistikirkon musiikkitraditioon vahvasti nojaaminen. Opinnäytetyön tuloksena valmistui materiaalipaketti, pohjautuen Henryn tapaan harmonisoida musiikkia. Tämä materiaali on sopiva tiedonlähde niille muusikoille ja musiikkipedagogeille, jotka ovat kiinnostuneita oppimaan ja opettamaan Cory Henryn reharmonisointitekniikoita.</p>		
Avainsanat (asiasanat)  Cory Henry, reharmonisointi, jazz, traditional black gospel, piano, Hammond		
Muut tiedot (Salassa pidettävät liitteet)		

Author(s) Korhonen, Panu	Type of publication Bachelor's thesis	Date November 2019
		Language of publication: finnish
	Number of pages 65	Permission for web publication: x
Title of publication <b>Cory Henry – The Secret of Soulful Harmonisation</b> The main concepts of handling harmony		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Kivelä, Jarmo		
Assigned by		
<p>Abstract</p> <p>The thesis explored jazz pianist/organist Cory Henry's way to construct harmony in jazz, gospel and popular music environments. The focus of the research is his American Baptist church music tradition-based style to reharmonize songs.</p> <p>The thesis was implemented by adopting new information using the theory material as a help and analysing the main source material, in other words, the author's own transcriptions. Four longer examples and many shorter segments were included in the work. The source material was divided into smaller pieces in order to find similarities. Then, the material was re-examined in order to understand the outlines of the whole musical entity and to form a clear idea of the different harmonizing techniques. The outcome was a consistent, informative toolbox for studying and teaching Cory Henry's reharmonizing.</p> <p>Based on the analysis, Henry's typical reharmonization elements were, for example, building chord progressions with diminished seventh chords and expanded dominant-sus4 and -b9 voicings. Moreover, with the usage of triads in different inversions he creates interesting movements when moving from a chord degree to another. The most essential in Henry's playing is, however, respecting the songs' original melodies and harmonies as well as leaning heavily on the Baptist church's music tradition. The outcome of the thesis was a material package based on Henry's way to harmonize music. This material is a suitable source of information for those musicians and music pedagogues who are interested to learn and teach Cory Henry's reharmonization techniques.</p>		
Keywords/tags (subjects) Cory Henry, reharmonizing, jazz, traditional black gospel, piano, Hammond		
Miscellaneous (Confidential information)		

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Tutkimuksen taustaa .....</b>	<b>6</b>
2.1	Cory Henryn henkilöhistoria .....	6
2.2	Hammond B-3.....	8
2.2.1	Hammond-urun historia .....	9
2.2.2	Soittimen tekniikka .....	9
2.2.3	Hammond-urku baptistikirkossa .....	11
2.2.4	Hammond-urku jazzmusiikissa .....	11
2.3	Analysoinnissa käytettyjä termejä ja keskeisiä käsitteitä .....	12
<b>3</b>	<b>Tutkimuksen toteuttaminen .....</b>	<b>16</b>
3.1	Tutkimuksen tarkoitus ja tavoitteet .....	16
3.2	Tutkimuksen menetelmät .....	17
3.3	Aineisto ja tutkimuksen kohde.....	17
3.4	Aineiston valmistus .....	18
<b>4</b>	<b>Cory Henryn harmoniankäytön analyysi.....</b>	<b>19</b>
4.1	Vähennetty septimisointu .....	19
4.1.1	Nouseva dimi .....	19
4.1.2	°7- soinnun laajeneminen .....	23
4.2	Kolmisoinnut.....	25
4.3	Kvarttipinot.....	30
4.4	Pidätetty dominanttiseptimi .....	31
4.5	Drop-2 voicings.....	35
4.6	Kirkkolopukkeet.....	36
<b>5</b>	<b>Harjoitukset .....</b>	<b>39</b>
<b>6</b>	<b>Johtopäätökset ja pohdinta .....</b>	<b>42</b>
6.1	Tavoitteet ja tulokset .....	42
6.2	Hyödyntäminen ja jatkokehitys.....	44

<b>Lähteet .....</b>	<b>46</b>
<b>Liitteet .....</b>	<b>49</b>

## Kuviot

Kuvio 1. Nouseva °7 purkautuu C-duurin II-asteelle (VII°7/II) .....	19
Kuvio 2. Lisäämällä kohdesoinnun dominantin pohjaääni dim7-ylärakenteeseen saadaan aikaan V7(b9)/X. (Kuviossa oikealla enharmonisesti oikein kirjoitettu A7(b9)) .....	20
Kuvio 3. Esimerkki kappaleesta <i>Yesterday</i> .....	21
Kuvio 4. Esimerkki kappaleesta <i>Skate U</i> .....	22
Kuvio 5. Esimerkki kappaleesta <i>Killing me softly</i> .....	22
Kuvio 6. F-avaimella soinnun pohjaääni kulkee pieniä terssejä ylöspäin G- avaimen Dim7- hajotuksen pysyessä paikallaan. Dimin käännöksiä ottaessa soinnun sävy ei muutu .....	23
Kuvio 7. Esimerkki <i>Killing me softly</i> - kappaleen B-osasta .....	24
Kuvio 8. Esimerkki kappaleesta <i>Lingus</i> .....	24
Kuvio 9. Esimerkki kappaleesta <i>Skate U</i> .....	27
Kuvio 10. Esimerkki kappaleesta <i>Skate U</i> .....	28
Kuvio 11. Esimerkki kappaleesta <i>Yesterday</i> .....	29
Kuvio 12. Esimerkki kappaleesta <i>Killing me softly</i> .....	29
Kuvio 13. Esimerkki kappaleesta <i>He has made me glad</i> .....	30
Kuvio 14. Esimerkki kappaleesta <i>Killing me softly</i> .....	30
Kuvio 15. Esimerkki kappaleesta <i>He has made me glad</i> .....	31
Kuvio 16. Esimerkki kappaleen <i>Killing me softly</i> alusta .....	33
Kuvio 17. Esimerkki kappaleesta <i>Killing me softly</i> .....	33
Kuvio 18. Esimerkki kappaleesta <i>Killing me softly</i> .....	34
Kuvio 19. Esimerkki kappaleesta <i>Yesterday</i> .....	34
Kuvio 20. Esimerkki <i>Cory Henry Chops</i> - liitteen seitsemännestä esimerkistä .....	34
Kuvio 21. Esimerkki kappaleesta <i>Lingus</i> .....	36
Kuvio 22. Esimerkki kappaleesta <i>Yesterday</i> .....	36
Kuvio 23. Esimerkki kappaleesta <i>He has made me glad</i> .....	37
Kuvio 24. Esimerkki 6. <i>Cory Henry Chops</i> - liitteestä .....	38
Kuvio 25. Esimerkki kappaleesta <i>Yesterday</i> .....	38
Kuvio 26. Harjoitus 1 .....	39
Kuvio 27. Harjoitus 2 .....	40

	4
Kuvio 28. Harjoitus 3.....	40
Kuvio 29. Harjoitus 4.....	41
Kuvio 30. Harjoitus 5.....	41
Kuvio 31. Harjoitus 6.....	42

## **Taulukot**

Taulukko 1. °7- soinnun laajeneminen (Sallinen 2003, 79). ....	23
Taulukko 2. Sointu -ja lisäsävelet soinnuille Gb13(b9#11) ja G°13 .....	25
Taulukko 3. Eri käännösten määrät kuviossa 8 .....	28



# 1 Johdanto

Opinnäytetyön keskiössä on jazzpianisti/-urkuri Cory Henryn tapa käsitellä harmoniaa jazzin, gospelin, sekä kevyen musiikin ympäristöissä. Soittotyyli on tyypillistä varsinkin Yhdysvaltojen baptistiseurakunnissa, mutta Suomessa se on vielä suhteellisen tuntematonta ja jäänyt vähemmälle huomiolle jazz-harmonian opetuksessa. Tästä syystä koen opinnäytetyön aiheen hyödylliseksi ja ajankohtaiseksi. Samalla oma ammatillinen osaamiseni muusikkona ja pedagogina kehittyy, kun joudun sanallisesti purkamaan ja prosessoimaan kaiken hänen soitossaan tapahtuvan informaation ja pääsen paneutumaan intensiivisesti uuteen tapaan reharmonisoida.

Aiheesta ei ole tehty suomenkielisiä tutkimuksia, mutta ”black church” ja ”traditional black gospel” aihepiirin ympäriltä löytyy kyllä englanninkielisiä teoksia. Ne koskevat tosin enemmän kirkon perimää ja hengellisiä asioita, kuin suoranaisesti soittoon ja sen teoriaan syventymistä. Uskon tämän opinnäytetyön tuovan varmasti hyödyllistä tietoa niille muusikoille, joita askarruttavat juuri Cory Henryn harmonian käyttö ja afroamerikkalaisen baptistikirkon soundin hyödyntäminen siinä.

Henry on erittäin muuntautumiskykyinen soittaja ja häntä onkin mahdollista kuulla muun muassa jazz-, gospel-, funk-, fuusio-, bigband-, sinfonia-, sekä kuoro-ympäristöissä. Kuitenkin hänen tapansa käsitellä harmoniaa ja melodiaa pohjautuu vahvasti jo lapsena omaksuttuun baptistikirkon musiikkiperinteeseen. Tämä on myöhemmällä iällä jalostunut persoonalliseksi tyyliksi reharmonisoida ja käsitellä kappaleita niin, että niistä huokuu selkeitä vivahteita ”traditional black gospel”-musiikkityylistä.

Cory Henryn soiton kuunteleminen herättää minussa voimakkaita positiivisia tunteita laulavien melodialinjojen, sekä rikkaan ja sielukkaan harmonian käytön ansiosta. Ihoni meneekin usein kananlihalle, kun kuuntelen hänen nerokasta improvisointiaan. Henryn soitossa on itselleni jotain hieman vierasta ja mystistä, ja olenkin jo pitkään halunnut selvittää, mitkä tekijät hänen soitossaan saavat yleisön mylvimään ja ihmisten leuat lokahtamaan auki kerta toisensa jälkeen. Onkin mielenkiintoista päästä

avaamaan näitä kysymysmerkkejä itselleni sekä muille, jotka ovat kiinnostuneita Henryn reharmonisoinnista ja soitosta.

## 2 Tutkimuksen taustaa

Ennen Cory Henryn harmonian käsittelyyn syventymistä on tärkeää huomioida hänen henkilöhistoriansa, jotta ymmärretään paremmin mistä hänen tuottamansa musiikki pohjimmiltaan kumpuaa. Lisäksi tässä luvussa syvennytään Hammond B-3-urun historiaan ja rooliin afroamerikkalaisen kirkon messuissa ja toimituksissa ja avataan tähän opinnäytetyöhön sisältyviä keskeisiä käsitteitä. Seuraavan alaluvun asiat perustuvat Cory Henryn kotisivuilta löytyvään biografiaan ja YouTubesta löytyvään hänestä tehtyyn dokumenttiin: Gotcha Now Documentary: Part 1 & 2, sekä Sebastian Wheatin tuottamaan DVD:hen, jossa Henryä haastatellaan ja hän demonstroi omaa lähestymistapaansa gospelmusiikin soitossa.

### 2.1 Cory Henryn henkilöhistoria

Cory Henry on syntynyt 27.02.1987 Brooklynnissa, New Yorkissa. Hän aloitti urkujen soiton 3-vuotiaana ja debyyttinsä hän soitti Harlemin Apollo-teatterissa 6-vuotiaana. (coryhenrymusic, bio.) Kotona isä kannusti häntä koulun ja urheilun saralla ja montaa instrumenttia soittava äiti ajoi hänet musiikin ja kirkon pariin. Juuri äitinsä kautta Henry pääsi jo hyvin nuorella iällä tutustumaan paikallisten seurakuntien musiikkitoimintaan, joissa kovimmat gospelmuusikot ja artistit soittivat. Näissä piireissä hän oppi paljon maltillisuudesta soitossa. Henry kertoo haastattelussa, että 90-luvun alkupuoliskolla gospelmuusikot soittivat enemmän niin sanotusti kappaleiden sisällä ”inside”, eli vauhdikkaiden ”chopsien” tekeminen ja ulossoittaminen ”outside playing” oli vielä harvinaisempaa gospelpiireissä. Tämä opetti häntä pitämään korvat aina auki ja reagoimaan tilanteen mukaan kurinalaisesti soittaen. Henryn mukaan tärkeää onkin kyky kuunnella musiikkia ja ymmärtää miten eri musiikkigenrejä tulisi

lähestyä (Gotcha Now Documentary, Part. 1 2012.) Kirkossa soittaneilta muusikoilta vaadittiin myös äänenvoimakkuuden hyvää hallintaa ja usein sen pitämistä alhaisena. Hammondin volyymipedaalin hallinta olikin elintärkeä taito, jos halusi pitää kirkkovaen tyytyväisenä. Cory Henry avaakin, että hänen soitostaan oikeastaan puolet on dynamiikalla pelaamista ja sen sovittamista kulloiseenkin tilanteeseen sopivaksi (Wheat 2011, 00:01:39.)

Kirkoissa musisoidessaan Henry oppi kuinka tärkeää on kaikkien kahdentoista sävellajin hallitseminen. Hänen kirkossaan pianisteja ja urkureja oli paljon tarjolla, joten jos halusi päästä soittamaan täytyi kyetä lennosta toteuttamaan kappaleet sävellajista kuin sävellajista. Tämä siksi, että kuorot lähtivät usein laulamaan ex tempore, ja muusikoiden täytyi osata hetkessä tarttua vallitsevaan sävellajiin. Henry oppikin pikkuhiljaa kuulemaan miltä mikäkin sävellaji kuulostaa. (Gotcha Now Documentary, Part 1 2012.)

Henryn vanhempien kuoltua hän lopetti hetkellisesti koulunkäynnin kokonaan kahdeksannen luokan kohdalla, ja omistautui täysin musiikille. Tuolloin hän tutki paljon Oscar Petersonin ja Art Tatumien levytyksiä, ja opetteli soittamaan heidän tyylillään. Näiden kahden pianistin löytäminen opasti hänet jazzin pariin ja hänelle avautui kokonaan uudenlainen musiikillinen polku gospelmusiikin rinnalle. (Gotcha Now Documentary, Part 2 2012.)

19-vuotiaana hän liittyi Kenny Garrettin jazzyhtyeen kiertuekokoonpanoon. Siitä lähtien hän on työskennellyt, tehnyt kiertueita ja äänittänyt lukuisten isojen nimien kanssa, kuten: Bruce Springsteen, The Roots, P.Diddy, Yolanda Adams ja Michael McDonald. Parhaiten hänet tunnetaan kuitenkin Jazz/Fuusio-yhtye Snarky Puppyn jäsenenä, jossa hän ehti vaikuttamaan monta vuotta. Snarky Puppyn jälkeen Henry halusi luotsata omaa kokoonpanoa ja perusti The Funk Apostles- yhtyeen, jossa vaikutteita on otettu Earth, Wind & Firesta Herbie Hancockiin. The Funk Apostlen parissa Henry työskentelee edelleen kokien saavansa toteuttaa itseään siinä vapaalla ja luovalla tavalla. (coryhenrymusic, bio.)

*"Greatest teacher is your ear"*, summaa Henry ja jatkaa: "Jos intensiivisesti kuuntelee tietyn tyyppistä musiikkia kuukauden ottaen sen osaksi itseään ja kehoaan, alkaa hiljalleen soittamaan kuulemiaan samantapaisia asioita ilman, että on varsinaisesti soittamalla harjoitellut näitä." Soittaessaan Henry kertoo soittavansa tunteen ja "fiiliksen" mukaan suhteuttaen kuulemaansa aikaisemmin kuultuun ja opittuun. (Gotcha Now Documentary, Part 2 2012.)

Dokumentin ensimmäisen osan lopussa Henry toteaa, että monet gospelpiireissä arvossa pidetyt muusikot eivät saavuta koskaan täyttä potentiaaliaan. "Monet muusikot tyytyvät siihen, että osaavat soittaa "shoutin" hyvin Ab -ja Eb-duurista, sekä taitavat perinteiset kirkkokappaleet, mutta eivät tiedä esimerkiksi Chick Corean kirjoittaneen Spainin", Henry avaa. Soittajat siis jäävät tietylle tasolle soitossaan ja urallaan, koska eivät hallitse esimerkiksi jazziin vaadittavia "chopseja". Henryn mukaan klassisella tai muunlaisella musiikillisella koulutuksella on todella tärkeä osa, jos ei halua jäädä ainoastaan kirkkomuusikoksi paikalleen. (Gotcha Now Documentary, Part 1 2012.)

Henry kokee, että kaikki saman kosketinsoitinperheen jäsenet ovat hänelle eri instrumentteja. Näihin lukeutuu urku/Hammond, piano, Rhodes, Wurlitzer, Clavinet, sekä kaikki syntetisaattorit, kuten Moog. Nämä ovat kaikki eri instrumentteja, jolloin niitä tulisi myös kohdella yksilöllisesti instrumentin vaatimalla tavalla. Esimerkiksi Hammondia soittavan täytyy tuntea "drawbarit" ja pianoa soittavan hallita kaikki sen pedaalit ja tietää kuinka hyödyntää soittimen fyysisiä kieliä ja vasaroita soitossaan. Näin kunkin instrumentin koko potentiaali tulee mahdollisimman hyvin käyttöön. (Gotcha Now Documentary, Part 2 2012.)

## 2.2 Hammond B-3

Cory Henryn omalaatuinen tapa käsitellä harmoniaa pohjautuu hänen urkuritaustaansa. Seurakuntien Hammondeilla koko nuoruutensa soittanut Henry on kehittänyt soittotekniikkansa urun vaatimilla ehdoilla. Kuten aiemmassa kappaleessa todettiin urun ja pianon ero on merkittävä niiden soittoteknisten erojen vuoksi, joten Henryn soittoa ymmärtääkseen täytyy ymmärtää myös hänen pääinstrumenttiaan.

### 2.2.1 Hammond-urun historia

Hammond B-3 on yksi monista Hammond-yhtiön suunnittelemissa sähköisistä urumalleista. B-3 on kuitenkin selkeästi yhtiön suosituin malli, joka on edelleen yleisessä käytössä keikoilla, studioissa ja varsinkin kirkoissa. Hammond-urut on suunnitellut yhdysvaltalainen Laurens Hammond, joka oli keksijä ja yhtiön omistaja. L.. Hammondia on kuvattu musiikillisesti lahjattomaksi keksijäksi, joka kellojen ja bridgepöytien suunnittelusta siirtyi soitinrakennukseen, kun edelliset patentit eivät tuottaneet tarpeeksi tulosta. Keksijän alkuperäinen idea oli muutamaa ääntä soittava laite, jota ei tarvinnut virittää ja joka tuottaisi hänelle toivottavasti paljon rahaa. Kuitenkin hänen yksi kirjanpitäjistään, joka sattui olemaan kirkkourkuri, ehdotti kokonaisen urun rakentamista. Hammond tarttui ideaan ja kahden vuoden kuluttua sai patentin ja julkaisi prototyypin ensimmäisestä urustaan, Model A Hammondin. Soitin sai valtavan määrän ennakkotilauksia jo ennen virallista myynnin aloittamista suuren osan uruista mennessä kirkoille. Hammondia markkinoitiinkin korvikkeena isoille kirkkouruille ”liikuteltavuutensa” ja taloudellisemman hintansa takia. Hammond-uruista julkaistiin tiheään uusia malleja soveltumaan eri markkinoille. Hyvin pian urut saivat rinnalleen Don Leslien suunnitteleman Leslie-kaiuttimen, josta tuli vakituinen lisävaruste Hammond-urun rinnalle (Hammond organ history, 2010.) Kun äänilähteestä tuleva ääni johdettiin pyöriviin kaiutinelementteihin, saatiin aikaan uruille nykyisin tunnusomainen lepattava vibratomainen-efekti. Lisäksi urkurit ihastuivat kaiuttimen säröytymiseen sen kautta soittaessa, jolloin Hammond-soundiin saatiin mukaan hienostunutta karkeutta (Albano, 2019.) Vuonna 1954 maailmalle esiteltiin B-3 malli, josta tuli kaikkien aikojen myydyin versio urusta (Hammond organ history, 2010).

### 2.2.2 Soittimen tekniikka

Hammond B-3 mallissa on kaksi 61 nuotin koskettimistoa (manuals), joista käytetään usein nimityksiä ”swell” ylempi ja ”great” alempi taso. Kummankin tason alaoktaavissa on väritykseltään käänteiset mustavalkoiset ”preset”, eli esiasetus-koskettimet, jotka ulottuvat alimmasta C-sävelestä sen suureen septimiin B asti. C#-sävelestä A-säveleen sijaitsevat tehdaspresetit, joita painamalla saa nopeasti vaihdettua urusoundia tehtaassa valmiiksi ohjelmoituihin soundeihin. Näille koskettimille on mahdollista tehdä myös omia presettejä, mutta tämä vaatii vanhemmissa B-3 malleissa

johdotusten muuttamista. Viimeiset mustavalkoiset Bb -ja B-sävelet on varattu varsinaisesti soittajien omien presettien tekoon. Kaikkein matalinta säveltä C:tä painamalla saa asetettua urun alkutilaan preseteistä (Expertvillage, 2008)

Soittimen sointiväriä muokataan liukutankojen ”drawbars” avulla, joilla on voimakkuustasot nollasta kahdeksaan. Yhdeksän drawbaria edustaa yhdeksää tärkeintä yläääntä (harmonics), jotka järjestyksessä vasemmalta oikealle ovat, sub-oktaavi, kvintti, perusääni (unison), oktaavi, oktaavi+kvintti, kaksoisoktaavi, kaksoisoktaavi+terssi ja kaksoisoktaavi+kvintti. Kaikki näistä äänistä ovat joko perusääniä tai kvinttejä, paitsi kahden oktaavin päässä perusäänestä oleva terssi. Myös drawbarien väri viittaa niiden harmoniasuhteisiin. Valkoiset ja ruskeat liukutangot, joita kutsutaan konsoinoiviksi (consonants), pitävät sisällään kaikki perusäännet ja matalimman kvintin. Mus-tia liukutankoja taas kutsutaan dissonoiviksi (dissonants) ja nämä pitävät sisällään ylemmät kvintit ja terssin. Drawbarit on nimetty edustamaan kirkkourun pillien pituuksia, jotka vaikuttavat kunkin pillin sävelkorkeuteen. Nämä on järjestetty B-3:ssa suuruusjärjestykseen suurimmasta pienimpään pituusyksikkönä jalka, joka merkitään yläpuolisella indeksointipilkulla ('). Pillien pituudet, eli samalla drawbarien nimet ovat 16', 8', 5 1/3', 4', 2 2/3', 2', 1 3/5', 1 1/3' ja 1' (Nelson.)

B-3-mallissa on myös sisäänrakennettuna erilaisia efektejä. Percussion-efekti lisää ensimmäiseksi soitettavaan säveleen ylimääräisiä ylä-ääniä, jolloin soittoon saadaan enemmän ”attackia”, eli urun soundille tyypillistä napsumista. Huomattava on, että percussion-efekti on voimassa legatosoitossa vain legaton ensimmäiselle sävelelle, jolloin loput sävelet soivat normaalisti. Vasta kun soittaja vapauttaa kaikki tason koskettimet ylös, on percussion efektin käyttö taas mahdollista. Percussion-efektille on B-3-mallissa useampi säädin, jotka vaikuttavat efektin voimakkuuteen ja sen sisältämiin ylä-ääniin. Lisäksi urussa on kolme eri variaatiota vibrato -ja chorus- efektille urun molempia tasoja varten. Leslie-kaiuttimen roottorin tai roottoreiden nopeutta saa säädettyä sille varatulla kytkimellä, jossa asetukset ovat slow ja fast (vanhemmissa malleissa nimeltään chorale ja tremolo). Muita tärkeitä varusteita Hammond B-3:ssa ovat volumepedaali ja jalkio (Expertvillage, 2008.) Volumepedaalilla dynamiikkokojen rakentaminen on ensiarvoisen tärkeää, koska urun koskettimissa ei ole itsessään velocitya, eli kosketuksen vaikutusta äänen sävyyn. Alas painettu kosketin soi

siis aina samalla äänenvoimakkuudella, ellei sitä muokata efektein ja volumepedaalilla. Jalkioiden käyttö on taas varsinkin kirkkomusiikissa hyvin olennaista ja gospelurkurit ovatkin harjoitelleet sointujen rakentamisen tätä lisälaitetta hyväksi käyttäen. Koska jalkio mahdollistaa bassosävelten soittamisen jaloilla, vapautuu soittajan vasen käsi tukemaan harmoniaa. Lisäksi urun pitkän sustainin ansiosta, soittaja voi hyödyntää pitkien sointujen ja äänten soittamista. Klassinen tapa onkin pitää oikean käden pikkurillillä korkein ääni pohjassa tehden rytmejä ja kadensseja vasemmalla kädellä, ja oikean käden vapaana olevilla sormilla.

### 2.2.3 Hammond-urku baptistikirkossa

Amerikan baptistikirkoissa Hammond-uruilla on ollut merkittävä rooli 1930-luvun puolivälistä asti, kun soitinta aloitettiin markkinoimaan taloudellisemmaksi vaihtoehdoksi kirkkouruille. Tämä soveltui hyvin köyhille ja pienille baptistiseurakunnille, joihin suureen osaan hankittiinkin urku tuohon aikaan. Uruilla saattoi säästää pastorin saarnaa ja puhetta ”talk music”. Urkurin oli hyvin tärkeä seurata pastorin saarnan dynamisista kaaria, jotka vaihtelivat pianissimon (hyvin hiljaa) ja forte fortissimon (äärimmäisen voimakkaasti) välillä. Tähän tehtävään Hammond B-3 sopi mainiosti, volumepedaalinsa, efektiensä ja drawbarien ansiosta, joiden avulla soittimen sointiväriin muokkaaminen livetilanteissa on hyvin saumatonta ja nopeaa. Urku on myös tärkeässä, ellei jopa tärkeimmässä roolissa baptistiseurakuntien gospelorkestereissa, joissa Hammond on kuin sähkökitara rockmusiikille. Hammond B-3- urun etuna on, että se soveltuu niin yhtye- kuin soolosoittimeksi, joten esimerkiksi seurakuntien messut ovat tarvittaessa mahdollista toteuttaa pelkän Hammondin säestyksellä soittimen jalkion ja täyteläisen sointinsa ansiosta.

### 2.2.4 Hammond-urku jazzmusiikissa

Hammond- urkuja ei alkujaan suunniteltu jazzklubi- ympäristöön, vaan budjettiversioksi pienemmille seurakunnille korvaamaan kalliin ja kookkaan kirkkourun. Nykyään B-3- malli on jo vakiintunut osaksi monen jazzyhtyeen kokoonpanoa. 50- luvulla lukuisat soittajat, kuten Fats Waller ja Count Basie olivat jo hyödyntäneet Hammondin

potentiaalia jazz-musiikissa. Kuitenkin vasta Jimmy Smith, joka oli vahva bluesin soittaja ja bebop virtuoosi, teki tunnetuksi B-3- mallin käytön jazz- genressä (Fordham, 2010.) Uudemman sukupolven virtuooseista mainittakoon Cory Henryn lisäksi Joey DeFrancesco, joka on hionut urkujen soiton virtuositeetin äärimmilleen. Jazzissa urun soundi eroaa selvästi gospelympäristöstä. Nopeiden bebop- linjojen sävelten erottamiseksi soittajat käyttävät paljon runsaammin percussion- efektiä, joka lisää yksittäisiin säveliin kirkkautta ja attackia. Lisäksi drawbar- asetukset vaihtelevat urun käyttö-tarkoituksen mukaan.

## 2.3 Analysoinnissa käytettyjä termejä ja keskeisiä käsitteitä

### **Attack**

Yksi kolmesta soittimen ääneen liittyvästä ”elämänvaiheesta”. Attack vaikuttaa äänen alkuhetkeen, eli syttymisvaiheeseen, joka on tärkeä vaihe kunkin soittimen karakterin tunnistamiseksi (Korpinen, 2019.)

### **Blokkaaminen**

Kappaleen kuulonvaraista opettelua.

### **Chops**

Teknisiä linjoja ja sointuprogressioita.

### **Chorus- efekti**

Efekti, jossa samankaltaisesti soivien äänten sävelkorkeutta muunnetaan hieman epävireiseksi suhteessa alkuperäiseen ääneen. Lopuksi muunnetut äänet summataan



alkuperäisen kanssa päällekkäin, saaden aikaan chorus-efektin. Akustisessa musiikissa tällainen efekti toteutuu luonnostaan esimerkiksi kuoroissa, joissa samaa äänialaa laulavat laulajat soivat keskenään edellä mainitun efektin lailla.

### **Inside playing**

Harmonian tai melodian käsittelyä sointuun kuuluvilla sävelillä ja asteikoilla samalla kappaleen harmoniassa tiukasti pysyen.

### **Kadenssi/ Kadenssointi**

”Sointukulku, joka yleensä vie harmoniaa I asteen sointuun tai tämän korvauksiin” (Tabell, 2004).

### **Karaktäärisävelet**

Soinnun terssin lisäksi sävel, joka erottaa kunkin soinnun/moodin muista soinnuista/moodeista (Tabell, 2004). Nämä sävelet vaikuttavat olennaisesti soinnun laatuun ja funktioon. Terssi määrittää soinnun duuri-/molliluonteen. Toisella sävelellä määritetään, onko sointu lepo -vai purkaustehoinen.

### **Legato**

Soittotekniikka, jossa soitettavien sävelten väliin ei jää niin sanotusti ilmaa, vaan äänet pyritään soittamaan mahdollisimman sitoen yhteen. Nuottikuvassa legato merkitään kaariviivalla.

### **Looppaaminen**

Jonkin lyhyen valitun katkelman toistamista digitaalisesti uudelleen ja uudelleen.

### **Modaalisuus**

Usein johonkin duuriasteikon (jooninen) moodiin pohjautuva harmonia, jolla on toonika, mutta jossa pyritään välttämään funktionalisuutta, eli vahvoja purkaustehoja (Tabell, 2004.)

## **Moodi**

Asteikon aloittaminen eri lähtösävelestä.

## **Outside playing**

Suomeksi ulossoitto. Harmonian ja melodian käsittelyä käyttäen säveliä ja asteikoita, jotka ovat kaukana vallitsevasta harmoniasta, eli niin sanotusti ”ulkona”.

## **Passing Chord**

Välisointu, jonka kautta kuljetaan nopeasti matkalla soinnulta toiselle. Koska välisoinnuilla ei viivytä ajallisesti kauaa, eivät ne myöskään harmonisesti ole merkittäviä. Passing Chord on hyvä työkalu tilanteissa, joissa halutaan tihentää tietyn kohdan sointurytmiä. Välisoinnut voivat olla sävellajin sisällä (diatonic) tai ulkona (non-diatonic) (thepianojazzsite.)

## **Reharmonisointi**

Sijaissoinnutusta, eli kappaleen alkuperäisen harmonian muuntelua, jossa melodia pysyy alkuperäisenä.

## **Shout (musiikki)**

Nopeatempoinen gospelmusiikin genre, joka on seurakunnissa yleensä jonkin kappaleen tai messun loppuhuipentuma. Sen peruselementtejä ovat kromaattiset bassolinjat ja jokaisen iskun takapotkun soittava virveli. Vahva riffeillä leikittely ja blues-juoksutukset kuuluvat shoutin tavaramerkkeihin. Urkuri soittaa yleensä pitkiä soinnun

”top note”- ääniä, ja lukkiutuu johonkin tiettyyn rytmiseen kuvioon, yleensä kuitenkin pitempiä sointuja käyttäen ja tärkeitä iskuja merkatun. Pianisti soittaa lyhyempiä perkussiivisiä kuvioita yhdessä rumpujen cymbalien kanssa täyttäen 16-osilla välejä.

### **Sustain**

Yksi kolmesta äänen ”elämänvaiheesta”. Sustain vaikuttaa siihen kuinka kauan pitkää ääntä soitettaessa ääni soi ennen sammumistaan.

### **Tonaalisuus**

Toonikan, tässä tapauksessa duuri -tai molliasteikon I -asteen ympärille rakentuva harmonia, joka perustuu toonikan ja muiden sointuasteiden välisiin jännitteisiin ja purkauksiin (Tabell, 2004).

### **Traditional Black Gospel**

Kristillisen musiikin muoto, joka pohjautuu afroamerikkalaisten ihmisten elämään ja kulttuuriin.

### **Transkriptio**

Prosessi, jossa kappale tai sen osa hahmotetaan kuulonvaraisesti, jonka jälkeen asia siirretään nuottikuvaksi. Lopuksi nuotinnosta analysoidaan asian ymmärtämiseksi ja oppimiseksi (Liebman.) Paljon käytetty työkalu varsinkin jazzmusiikin sävelkielen opettelussa.

### **Upper Structure**

Ylärakennesointu, jossa soinnun lisäsäveliä sisältävä, tyypillisesti kolmisointu, sijoitetaan soinnun karakterisävelten päälle (Tabell, 2004). Tämä helpottaa paljon lisäsäveliä sisältävien sointuhajotuksien lukua sointumerkeistä.

## **Urkupiste**

Tyypillisesti basso -tai pohjasävel, joka pysyy paikallaan sointuvaihdoksista riippumatta.

## **Vibrato- efekti**

Värähtelevä ääni, joka huojuu hieman oikean sävelen ylä -ja alapuolella. Vibratolla saa ääneen rikkautta ja eloa (Rhinesmith.)

## **Voicing/Sointuhajotus**

Soinnun sävelten kasaaminen johonkin muuhun järjestykseen, kuin terssipinoksi erilaisten sävyjen luomiseksi (Tabell, 2004).

# **3 Tutkimuksen toteuttaminen**

## **3.1 Tutkimuksen tarkoitus ja tavoitteet**

Tutkimuksen tarkoituksena on tutkia Cory Henryn tapaa käsitellä harmoniaa erilaisissa musiikillisissa ympäristöissä, ja valmistaa tutkimuksen tuloksiin pohjautuvaa oppimateriaalia. Oppimateriaalin avulla reharmonisoinnista kiinnostuneiden muusikoiden ja soitonopettajien on helpompi lähteä tutkimaan ja opettamaan Cory Henryn tyylistä lähestymistapaa käsitellä sointuja. Tavoitteena onkin saada jäsenneltyä tutkimuksen aikana esiin nousseet asiat johdonmukaiseksi kokonaisuudeksi, jota pystyy helposti hyödyntämään omassa soitossaan ja opetuksessa jo pidemmällä olevien oppilaiden kanssa. Lisäksi tarkoitus on myös henkilökohtaisesti oppia ja omaksua kyseinen tapa reharmonisoida ja viedä sisäistetyt konseptit omaan soittoon.

### 3.2 Tutkimuksen menetelmät

Opinnäytetyö on toteutettu tutkimuksellisenä kehittämistyönä, jota arvioidaan laadullisin menetelmin, eli lähdeaineistoa keräämällä ja analysoimalla. Aiheeseen liittyvä teoriakirjallisuus auttaa tutkimuksen tekemisessä ja tutkittavien ilmiöiden ymmärtämisessä. Tutkimuksessa on myös määrälliselle tutkimukselle ominaisia tilastollisia piirteitä, kun analyysin tueksi on valmistettu laskennallisesti koottuja taulukoita. Lähdeaineisto, eli nuotinnokset on itse valmistettuja ja analyysit sekä päätelmät niiden pohjalta omia. Otanta on suhteellisen laaja, mutta laadukas rajatussa tutkimusongelmassa, koska pääpiirteiden tutkimiseen käytettävät kattavat transkriptiot ovat huolella valmistettuja. Tutkimuksen tuloksia on mahdollista hyödyntää myös muissa asiayhteyksissä, eli tulokset ovat siirrettävissä. Koska edellä mainitut kriteerit toteutuvat, voi tutkimusta pitää luotettavana ja eettisesti toteutettuna.

### 3.3 Aineisto ja tutkimuksen kohde

Tutkimuksen selkärankana toimivat tekemäni transkriptiot Cory Henryn soitosta. Valittuna on soittopätkiä, joissa ilmentyy hyvin hänen tyylinsä sekoittaa gospelia ja jazzia. Lisäksi transkriptioesimerkeissä on usein valittuna pätkiä, joissa Henry nimen omaan poikkeaa jollakin tapaa vallitsevasta harmoniasta. Tutkinnan alaisuudessa olevat musiikkikappaleet ja esitykset ovat poimintoja kirkon messuista, jazzpiano-keikoilta ja Snarky Puppy- yhtyeen taltioinneilta. Kaikissa valituissa soittotilanteissa Henry toimii kuitenkin sen hetkisenä solistina, joko soolona tai yhtyeen kanssa.

Kappalevalinnat ovat populaari- ja jazzmusiikin standardeja, perinteisempää kirkkomusiikkia ja monimutkaisempaa fuusioita. Näin otantaa saa erityyppisistä ympäristöistä, ja voi huomata yhteneväisyyksiä Henryn soitossa huolimatta siitä minkä musiikkigenren alaisuudessa hän soittaa. Kappaleet on valittu lähtökohtaisesti sillä perusteella, että ne olivat minulle jollakin tapaa entuudestaan tuttuja tai, että niiden perusharmonia oli selkeästi hahmotettavissa ja suhteellisen helposti lähestyttävissä. Näin harmonian käsittelyn analysointi helpottuu, kun hahmottaa kappaleiden rakenteet ja perusfunktiot villimmäkin reharmonisoinnin alta. Todella tärkeää onkin

aluksi tuntea kunkin tutkittavan kappaleen sointuasteet ja hahmottaa melodia suhteessa niihin. Transkription tekeminen onkin hyvä aloittaa käymällä ensin kappale läpi pelkästään bassoääniä ja melodiaa soittaen, jotta kappaleen perusluonteen saisi hyvin omaan korvaan. Varsinkin ”Traditional Black Gospel” -kappaleiden kohdalla oli haasteellista tunnistaa kappaleen alkuperäinen harmonia reharmonisoinnin seasta, koska alkuperäistä teosta johon harmoniaa olisi voinut verrata ei ollut välttämättä saatavilla. Päädyinkin valitsemaan teoksia, jotka ovat pohjimmiltaan suhteellisen yksinkertaisia, jotta Henryn harmonian analysointi ei turhaan monimutkaistunut.

### 3.4 Aineiston valmistus

Pääasiallisen lähdemateriaalin, eli nuotinnosten tuottamiseksi on käytetty transkribointi- prosessia. Kappaleen tai kohdan kuulonvaraisen opettelun toteutin aina pääinstrumenttini, pianon ääressä hyviä kuulokkeita apuna käyttäen. Blokkaamisessa apuna käytin kannettavan tietokoneeni Transcribe- sovellusta, jonka avulla äänitiedostoa on mahdollista hidastaa kohdissa, joissa harmonian hahmottaminen ja ymmärtäminen oli haasteellista. Lisäksi sovelluksella on mahdollista loopata, eli toistaa tiettyä valittua kohtaa. Looppaaminen oli hyödyksi esimerkiksi tilanteissa, joissa leveään sointuhajotuksen keskimmäisiä ääniä oli hankala hahmottaa. Tällöin oli mahdollista tehdä todella lyhyt ”loop” pelkästään haastavan soinnun ympärille, ja kuunnella soinnun keskellä tapahtuvia värähtelyitä yrittäen saada oma soitto vastaamaan työstettävää harmoniaa vertaamalla intervaleja toisiinsa. Pääsääntöisesti transkriboin kappaleita tahti tai kaksi kerrallaan, ja kirjoitin blokkaamani ylös nuotille vasta, kun soittamani vastasi täysin kuulemaani ja olin sisäistänyt millaisia rytmisiä elementtejä kussakin kohdassa oli käytössä. Näin välttyttiin turhalta kumittamiselta nuotintamisyksiköissä. Nuotintamisen toteutin kannettavalla tietokoneellani Sibelius7- ohjelmalla.

## 4 Cory Henryn harmoniankäytön analyysi

### 4.1 Vähennetty septimisointu

Vähennetyn septimisoinnun (diminished seventh chord), tuttavallisemmin dim7 (merkitään °7) avulla voidaan muodostaa ”passing chord” kahden diatonisen soinnun välille. Normaalisti pelkällä dimi- ilmaisulla tarkoitetaan vähennettyä kolmisointua, mutta tässä työssä dimillä viitataan aina nelisointuun (°7) kirjoitusasun helpottamiseksi.

#### 4.1.1 Nouseva dimi

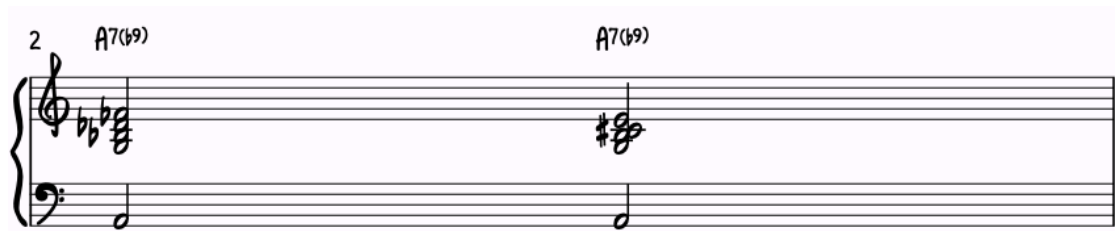
Klassisin keino on muodostaa °7 kohdesoinnun johtosävelestä ja purkaa tämä ylöspäin kohteeseen. Käytetään tästä ilmiöstä nimitystä *nouseva dimi*.



Kuvio 1. Nouseva °7 purkautuu C-duurin II-asteelle (VII°7/II)

°7 on rakenteeltaan symmetrinen koostuen kolmesta päällekkäisestä pienestä terssistä. Voikin ajatella, että dimeistä on olemassa vain kolme säveliltään erilaista muotoa: C°7, D#°7 ja D°7. Kaikki muut dimit ilmentävät näin ollen edellä mainittujen soinnujen inversioita. (Sallinen 2013, 76)

Soinnulla on vahva dominanttinen funktio ja voidaankin ajatella sen olevan ylära-  
kenne kohdesoinnun dominantti(b9):stä. Esimerkiksi C-duurin toiselle asteelle D-mol-  
lille purkautuvan nousevan °7 voi ajatella pohjautuvan D-mollin välidominantista  
A7b9:stä, joka ilman pohjaääntä muodostaa saman rakenteen kuin kohdesoinnun  
johtosävelestä juonnettu °7. Toisinpäin ajateltuna dominantti(b9) on helppo muuttaa  
°7- ylärakenteeksi aloittamalla sointu puolikkaan ylempää dominantin pohjaäänestä  
ja kasaamalla sitten pieniä terssejä päällekkäin.



Kuvio 2. Lisäämällä kohdesoinnun dominantin pohjaääni dim7-ylärakenteeseen  
saadaan aikaan V7(b9)/X. (Kuviossa oikealla enharmonisesti oikein kirjoitettu A7(b9))

Cory Henry käyttääkin soitossaan paljon nousevan dimin soundia, joka luo harmoni-  
aan kirkkomusiikille tyypillisiä jännitteitä. Tämä juontaa juurensa Henryn Baptistikir-  
kolta saamaan musiikkiperimään. Kuviossa 3 on käytetty useasti nousevan dimin  
funktioita D-duuri sävellajissa. Tahdissa 5 on II – V progressio rinnakkaismollille, jossa  
välidominantti soinnutetaan melodian mukaan. Nuolilla on merkitty sointuprogres-  
sion kohdat, joissa nouseva dimi toteutuu itsenäisenä tai dominantti(b9) -yläraken-  
teena. Fdim7 purkautuu puolikkaan ylempänä olevaan kohdesointuun (VII°7/III7(b9)).  
F#7(b9) taas täytyy ensin muuntaa dim7- soinnuksi. Sointu saadaan rakennettua ka-  
saamalla pieniä terssejä päällekkäin aloittaen puolikkaan ylempää pohjasoinnusta.  
Näin muodostuu G°7, mutta tällaisenaan soinnusta ei vielä hahmotu puolikkaalla sä-  
velaskeleella nousevaa liikettä. Tässä kohtaa onkin syytä huomioda vähennetyn sep-  
timisoinnun symmetrinen luonne, eli soinnun kaikki neljä käännöstä ilmentävät toisi-  
aan. Käännöksiä tarkastellessa huomataan G°7 toisen inversion Bb°7 purkautuvan  
puolikkaan sävelaskeleen ylöspäin kohdesointuun Bm6/9, jolloin nousevan dimin  
käyttö saadaan näytettyä toteen. Sointufunktioita analysoitaessa merkitään progres-  
sio kuitenkin välidominantin purkaukseksi (V7(b9)/VI-(6/9)). Tahdissa 7 esiintyy taas  
perinteisempi nouseva dimi purkautuen sävellajin dominantille (VII°7/V7). Tämän voi  
ajatella myös välidominanttiseksi purkaukseksi E7(b9) A13(sus4) (V7(b9)/V7).



The image shows a musical score for the song "Yesterday". It consists of two systems of music, each with a piano (p) and guitar (g) part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 5-6):**

- Measure 5:** Chord symbols:  $\text{VII}^\circ 7 / \text{III} 7 (\text{b}9)$  and  $\text{V} 7 (\text{b}9) / \text{VI} - 6 / 9$ . The piano part has a treble clef with a half note C#4 and a quarter note G#4. The guitar part has a bass clef with a half note C#3 and a quarter note G#3. There are triplets of eighth notes in both parts.
- Measure 6:** Chord symbols:  $\text{F}^\circ 7$ ,  $\text{F}^\circ 7$ ,  $\text{F}^\circ 7 (\text{b}9)$ ,  $\text{Bm} 6/9$ , and  $\text{Am} 6/9$ . The piano part has a treble clef with a half note F#4 and a quarter note C#5. The guitar part has a bass clef with a half note F#3 and a quarter note C#4. There are triplets of eighth notes in both parts.

**System 2 (Measures 7-8):**

- Measure 7:** Chord symbols:  $\text{VII}^\circ 7 / \text{V} 13 (\text{sus} 4)$  and  $\text{A}^{13} (\text{sus} 4)$ . The piano part has a treble clef with a half note G#4 and a quarter note C#5. The guitar part has a bass clef with a half note G#3 and a quarter note C#4. There are triplets of eighth notes in both parts.
- Measure 8:** Chord symbols:  $\text{A} 7 (\text{b} 9)$ ,  $\text{F}^\# / \text{A}^\#$ , and  $\text{F}^\# / \text{A}^\#$ . The piano part has a treble clef with a half note A#4 and a quarter note C#5. The guitar part has a bass clef with a half note A#3 and a quarter note C#4. There are triplets of eighth notes in both parts.

The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and triplets. The guitar part is written in a simplified style, often using single notes or chords to represent the harmonic structure.

Kuvio 3. Esimerkki kappaleesta *Yesterday*

Dimien symmetrisyyttä havainnollistaa hyvin myös kuvion 4. esimerkki. Siinä pyöritään  $\text{Eb} \text{m} 11$ :sta ympärillä, joka on sävellajin ensimmäinen aste. Joonista moodia on haluttu värittää ottamalla tahdin 13 puoliväliin  $^\circ 7$ -soinnuista koostuva kadenssi. Aiemmin mainitun logiikan avulla voidaan huomata, että  $\text{Dim} 7$ -ryppään ensimmäinen sointu  $\text{D}^\circ 7$  on ylärakenteeltaan sama, kuin sävellajin dominantti  $7 (\text{b}9)$ . Tässä tapauksessa siis pohjasäveletön  $\text{Bb} 7 (\text{b}9)$ -sointu. Tarkastellaan seuraavaksi  $\text{Dim} 7$ -kadenssin loppuosaa. Pohjasävelten perusteella huomataan symmetrinen liikehdintä pienten terssien välein. Koska  $\text{dim} 7$ -sointu muodostuu pienistä tersseistä päällekkäin, voidaan todeta  $\text{B}^\circ 7$ ,  $\text{G}^\#^\circ 7$  ja  $\text{F}^\circ 7$  olevan inversioita  $\text{D}^\circ 7$ :sta. Jos edellä mainittua  $^\circ 7$ -kadenssia kokeilee  $\text{Bb} 7 (\text{b}9)$  päälle, voi huomata, että soinnun sävy ei muutu minäkään  $\text{dim} 7$ -soinnun kohdalla, sillä nämä pitävät sisällään täysin samat sävelet suhteessa toisiinsa. Tällaisella kadenssilla saakin mukavan symmetristä liikehdintää muuten staattiseen harmoniaan.



Kuvio 4. Esimerkki kappaleesta *Skate U*

Kuviossa 5. havainnollistuu hyvin nousevan dimin hybridimäinen luonne. Toisinaan analyysissä on vaikea hahmottaa, hakeeko Henry enemmän dim7 -vai dominantti7(b9) -soundia. Varsinkin jos funktion kannalta erittäin merkitsevä tekijä, eli pohjasävel on jätetty tarkoituksella soittamatta. Näissä tilanteissa täytyy yrittää tulkitaa äänenkuljetuksen ja kappaleen alkuperäisen harmonian perusteella, kumpaa edellä mainituista soundeista tulisi analyysissä käyttää. Kuvion 5. kappaleen originaalissa harmoniassa tahdissa 6 on alun perin dominanttiseptimi D7. Analyysiin olen tähän kohtaan merkinnyt kuitenkin Cmaj7 johtuen edellisen tahdin nousevasta dimistä. °7 purkaminen puolikkaan ylöspäin IVmaj7- asteelle tuntui loogisemmalta, kuin V7-asteelle hyppääminen. Kun asiaa tarkastelee laajemmin ymmärtää Cmaj7 olevan ylärakenne D13(sus4):sta, josta pohjaääni on jätetty pois. Teoriassa Henry siis pitäytyy kappaleen alkuperäisessä harmoniassa, vaikka paperilla näyttääkin, että diatoninen sointu olisi korvattu toisella diatonisella soinnulla.



Kuvio 5. Esimerkki kappaleesta *Killing me softly*

Tein myös mielenkiintoisen havainnon kuvion 5. pohjalta. Siinä tahdissa 6 on väldominantti B7(b9), joka purkaa sävellajin rinnakkaismolliin. Koska väldominantista puuttuu jälleen soinnun pohjasävel, jouduin pohtimaan, millaista soundia Henry on kyseisessä tilanteessa hakenut. Purkausteho tuntui dominanttiselta, joten päädyin ratkaisussani väldominanttiin Ebdim7:n tai jonkin sen inversioista sijaan. Kokeillaksani eri vaihtoehtoja huomasin, että jos vaihdan B7(b9) bassosävelen pienen terssin

ylemmäksi pitäen ylärakenteen diminä, muodostuu soinnuksi D7(b9). Jatkoain ajatuksen työstöä ja lopulta tajusin, että dominantti7(b9) tilanteissa pohjasäveltä pieniä terssejä liikuttelemalla muodostuu aina uuden pohjasävelen päälle dominantti7(b9) silloin, kun ylärakenne pysyy stabiilisti diminä.



Kuvio 6. F-avaimella soinnun pohjaääni kulkee pieniä terssejä ylöspäin G-avaimen Dim7- hajotuksen pysyessä paikallaan. Dimin käännöksiä ottaessa soinnun sävy ei muutu

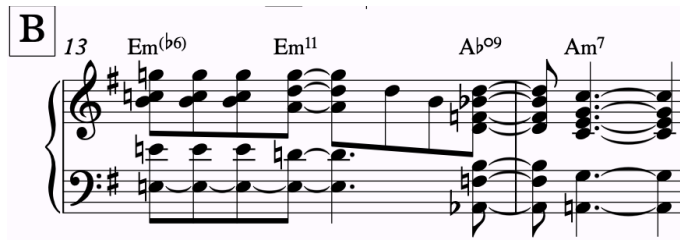
#### 4.1.2 °7- soinnun laajeneminen

°7- soinnun laajeneminen on yleensä vieraampi aihe suhteessa muiden sointulaatujen lisäsävelien käyttöön. Seuraavassa taulukossa on havainnollistettu Sami Sallisen oppimateriaalin pohjalta, kuinka tässä työssä esiintyvät °7- soinnut laajenevat. Sulussa olevat lisäsävelet ovat vältettäviä, koska ne ovat puolikkaan ylempänä jostakin soinnun sävelestä aiheuttaen näin hyvin voimakasta dissonointia pienen sekunti -tai nooni intervallin takia.

Sointu	Funktio	Lisäsävelet
VII°7/X-	Nouseva dimi molliin	°7 ((b9) (b11) b13 Δ7)
VII°7/X	Nouseva dimi duuriin	°7 ((b9) 11 b13 Δ7)
X°7	Pidätysdimi/ laskeva dimi	°7 (9 11 b13 Δ7)

Taulukko 1. °7- soinnun laajeneminen (Sallinen 2003, 79).

Henry käyttää vähennettyä septimisointua myös sen laajemmissa muodoissaan. Kuviossa 7. on toisen asteen molliseiskalle purkautuvaa nousevaa dimiä väritetty suurella noonilla, eli asteikon yhdeksännellä sävelellä. Taulukon 1. mukaan VII°7/X- tapauksessa Dim7- soinnun noonin tulisi olla kuitenkin pieni ja vältettävä. Henry onkin luultavasti tässä tapauksessa ottanut lisäsävelen (9) pidätysdimin/ laskevan dimin lisäsävelistöstä, jossa nooni on suuri.



Kuvio 7. Esimerkki *Killing me softly*- kappaleen B-osasta

Laajimmillaan Cory Henryn dimien käyttö ilmenee kuvion 8. esimerkistä, jossa pyörittään *Lingus* kappaleen E-duuri/molli- tonaliteetin ympärillä. Kappaleen taustalla soiva kuvio pyörii urkupisteidean ympärillä, joten Henryllä on ollut hyvin vapaat kädet improvisoidessaan. Henry käyttää ylärakennesointuja lähes koko transkription ajan, joten reaalisointujen merkitseminen analyysiin oli hyvin haastavaa ja tulkinnanvaraista. Tarkastellaan tahdissa 10 olevia laajoja kahden käden dom13-hajoituksia. Voicingit on mahdollista ajatella monella eri tapaa niiden ollessa pohjasävelettömiä ylärakenteita. Dom(b9) -hajotus on jälleen mahdollista muuttaa vähennetyksi septimisoinnuksi. Tässä kohtaa onkin hyvä huomata, että oikeastaan aina tilanteissa, joissa dom7 tai laajempi pitää sisällään (b9) -lisäsävelen, on sointu mahdollista muuttaa dim7- muotoon. Tärkeintä on, että dominantilla on suuri terssi, puhdas kvintti ja pieni septimi, jotta täydellisen dim7 kasaaminen dominantin pohjalta onnistuisi.



Kuvio 8. Esimerkki kappaleesta *Lingus*

Aiemmin opitun tekniikan avulla lähdetään hahmottamaan °7- sointu puolikkaan ylempää dom7(b9) -soinnusta, jolloin ensimmäisen soinnun pohjaksi saadaan G°7 ja toisen F°7. Sitten analysoidaan ensimmäisen hajotuksen sointusävelet ja lisäsävelet pitäen G kiintopisteenä. Taulukko 2. on purettu ensimmäisen voicingin äänet osiin ylhäältä alaspäin ja analysoitu kunkin sävelen funktio dominantissa ja puolikkaan ylempää johdetussa dimissä.

Nuotti	Funktio soinnussa Gb13(b9#11)	Funktio soinnussa G°13
Eb	13	b13
C	#11	11
G	b9	1
E	b7	bb7
Eb	13	b13
Bb	3	b3
E	b7	bb7

Taulukko 2. Sointu -ja lisäsävelet soinnuille Gb13(b9#11) ja G°13

Tuloksena saadaan G°13. Duuriasteikosta johdettuna sointumerkin lisäsävelen 13 tulisi olla b13, kuten taulukosta näkyy. Sibeliuksella reaalisointuja kirjoittaessa ohjelma ei kuitenkaan hyväksy esimerkiksi G°11(b13) -merkintää, joten tässä työssä laajojen dimien sointumerkkien lisäsävelet on johdettu dimiasteikosta duuriasteikon sijaan. Käytännössä tällä on vaikutusta vain 13/b13 kohdalla, sillä lisäsävelet 9, 11 ja Δ7/15 ovat kummassakin asteikossa samat. Hajotusta voi kokeilla bassosävel- G kanssa, jotta vähennetyn septimisoinnun soundi tulisi kunnolla esiin. Kuvion 7. laajat dominantti13- voicingit ovat symmetrisiä keskenään, joten aiemmin tehty analyysi pätee myös sävelaskeleen alempana olevaan E13(b9#11)/F°13- sointuun. Kun kadenssia tarkastelee dimeinä voi hahmottaa laskevan dimin liikkeen, joka purkaa puolikkaan alaspäin kohdesointuun.

## 4.2 Kolmisoinnut

Cory Henryn ehkäpä eniten käyttämä tekniikka harmonian kuljettelu on kolmisointujen käännöksillä melodisten kuvioiden rakentaminen sointuprogressiolta toiselle siirryttäessä. Kaikkein tyypillisimmin tämä ilmenee hänen soitossansa duuri -ja

mollikolmisoinnun toisen inversion, eli kvinttikäännöksen käyttämisenä. Kuitenkin kolmisointuketjuissa Henry yleensä yhdistelee inversioita keskenään, jotta saisi rakennettua mahdollisimman sulavia linjoja ja kadensseja. Täydellinen esimerkki kolmisointujen käytöstä löytyy Snarky Puppy- yhtyeen konsertista taltioidulla videopätkällä, jossa Henry soittaa Skate U- kappaleeseen soolon. Kuvion 9. katkelma transkriptiosta havainnollistaa hyvin Henryn tapaa rakentaa kadensseja pelkkiä kolmisointuja käyttämällä.

The image displays a musical score for a piece titled 'Skate U'. It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The score includes various chords and fingerings. The first system is marked 'Amaj7' and features fingerings 0, 2, 0, 2, 0, 2, 2, 0. The second system is marked 'Ebm9' and 'Dmaj7', with fingerings 3, 2, 1. The third system is marked 'Db' and 'Amaj7', with fingerings 1, 0, 1, 0, 2. The fourth system is marked 'Amaj7' and features fingerings 1, 0, 2, 1, 0, 2, 2. The fifth system is marked 'Ebm11', 'D°', 'B°', 'G#°', 'F°', and 'Ebm', with fingerings 2, 1, 0, 2, 0, 1, 0. The sixth system continues the piece with similar chordal textures and fingerings.

Kuvio 9. Esimerkki kappaleesta Skate U

Edellä mainitussa kuviossa on merkittynä jokaisen kolmisoinnun yläpuolelle käytössä oleva käänнос. 0 on peruskäänнос, 1 on ensimmäinen inversio eli terssikäänнос ja 2 on toinen inversio eli kvinttikäänнос. Numeron jälkeisellä viivalla tarkoitetaan, että sama käänнос jatkuu ilmoitetusta numerosta eteenpäin viivan ajan. Taulukosta 3. on nähtävissä missä määrin kutakin inversioita on kuvion 8. katkelmassa käytetty. Selväksi tulee, että kvinttikäänнос on selvästi yleisin vaihtoehto ja kahta muuta käänноstä käytetään säästeliäämmin.

Käännös	Määrä
0	23
1	17
2	79
<b>Yhteensä</b>	<b>119</b>

Taulukko 3. Eri käännösten määrät kuviossa 8

Tarkastellaan kuviota 8. nyt tarkemmin. Kappaleen soolokierto pyörii E-duuri ja Db-duuri tonaliteetin ympärillä ja etumerkit vaihtuvat kahden tahdin välein. Henry soittaa kolmisointuja joonista moodia pitkin hyvin lineaarisesti edeten. Tahdeissa 1-2 merkataan vallitsevan sävellajin I ja II<sup>m</sup>7-asteita. Tahdeissa 3-4 kiemurrellaan Db-duurin sointuasteiden ympärillä aloittaen Ab-duurilta (V) lopulta päätyen toonikaan. 4. tahdin lopussa Henry viittaa soinnuillaan jo seuraavan tahdin E-duuri sävellajiin. Tahti 5 pyörii ensimmäisten tahtien tavoin I ja II<sup>m</sup>7 ympärillä. 6. tahdissa moodi vaihtuu E-miksolyydiseksi, ja tahdin lopussa merkitään taas tulevaa Db-duuri sävellajia. Tahdin 7 lopussa on mukana hieman kromatiikkaa, kun Henry ”kiepsauttaa” I-asteelta V-asteelle C-duurin ja C-dimin kautta. Joonisen moodin avulla variointi jatkuu, kunnes päästään tahdin 11 loppuun, joka analysoitiin jo kuviossa 4.

Toinen lyhyempi esimerkki kolmisointujen juoksutuksista on kuvion 10. tilanne. Fraasi alkaa I-asteelta ja laskettelee oktaavia alemmas toonikan peruskäännökselle. Soinnut vaihtelevat vuorotellen Db ja Eb<sup>m</sup>, eli I ja II<sup>m</sup> välillä. Tahdin 25 lopussa kuvio muuttuu kaksiaäniseksi terssipinoksi, jossa vasen käsi tuplaa oikean käden ylem্পää ääntä. Tämän tekniikan avulla ja kromaattisten muunnesävelten kautta liikkumalla päädytään tahdin 26 kolmannella iskulla toonikalle.

Kuvio 10. Esimerkki kappaleesta *Skate U*







Kuvion 15. esimerkissä käytetään dominantin pohjaääntä (Bb) urkubassona. Dominantti purkaa toonikalle (Eb) toisessa tahdissa, säilyttäen alimpana äänenä urkubasson. Vasen käsi kadenssoi Eb-duuri – Eb(sus4) – Eb-duuri- progressiolla oikean käden soittaessa kvarttipinoja alkaen soinnun sekstiltä, siirtyen sävelaskeleen ylemmäs septimille ja palaten tämän jälkeen takaisin sekstille. Neljännessä tahdissa on käytetty kvarttipinoa ulossoittamisen työkaluna. Urkubassona on edelleen Bb, ja ensimmäinen kvarttipino onkin kasattu tämän pohjasävelen päälle. Seuraava pino liikkuu kromaattisesti puolikkaan sävelaskeleen ylöspäin, jättäen edellisen pinon ylimmän sävelen (Db) kiintopisteeksi. Kolmas pino siirtyy sävelaskeleen alemmas pitäen Db-sävelen edelleen ylimpänä nuottina. Tämä kvarttipinoilla kasattu liike alkaa siis kohdesävelestä ja käy sen molemmilla puolilla, puolikkaan ylempänä ja puolikkaan alempana lopulta purkautuen funktionaalisempaan Bb13(b9#11) -sointuun.

The image shows a musical score for a piano introduction and a triplet exercise. The tempo is marked as 70 and the style is 'Freely'. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Intro' and contains four measures. The second system is labeled 'accel.' and contains three measures of triplets, followed by a measure labeled '(Kvarttipino)'. The notes are written for both hands. Chord symbols are provided above the notes: Bb13(sus4), Bb13(#11), Eb9, Bb13(#11) in the first system, and Db7, C/D, Dm11, Em11, Gm11, Gb(add9)/Bb, Bb13(#11) in the second system. The triplet exercise involves moving a quartal stack of notes up and down by half steps.

Kuvio 15. Esimerkki kappaleesta *He has made me glad*

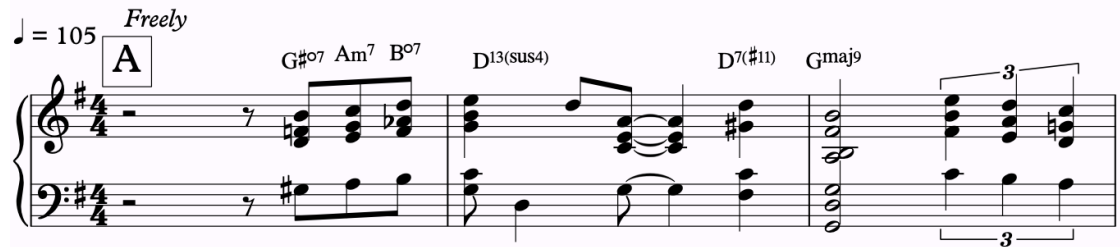
#### 4.4 Pidätetty dominanttiseptimi

Pidätettyä dominanttiseptimiä (dom7sus4) käytetään itsenäisenä ja purkamattomana sointuna, sekä dominanttifunktiona pidätys sointuna, joka purkaa suoraan jollekin toiselle sointuasteelle tai purkaa ensin saman pohjasävelen omaavaan domi-

nanttisointuun. Yleensä purkamattomilla pidätetyillä dominanttisus4- soinnuilla haetaan modaalisempaa funktiota, jossa sävellajin dominanttia ei haluta liikaa korostaa. Tavallisessa dominanttisoinnussa on karaktäärisävelinä suuri terssi ja pieni septimi, jotka keskenään muodostavat tritonus intervallin. Tämä intervalli saa soinnun kuulostamaan epävakaalta, jolloin sen taipumus on purkautua jollekin toiselle soinnulle. Dom7 toimii siis huonosti modaalisessa musiikissa, jossa selkeiden purkaustehojen käyttö pyritään välttämään. Dominanttisus4 taas sopii tähän käyttötarkoitukseen hyvin. Toisin kuin dominanttiseptimissä, pidätetyssä dominanttiseptimissä ei ole lainkaan tritonus intervallia, vaan soinnun terssi on korvattu kvartilla. Tämän ansiosta sointu on paljon vakaampi, eikä vaadi välttämättä purkamista, vaan voi toimia itsenäisenä hajotuksena. Mustien gospelmusiikissa funktionaalisen dom7sus4- soinnun käyttö on yleisempää, jotta kirkkomusiikille tyypillisiä pidätyspurkauksia kvartilta terssille saataisiin luotua. Tarkastellaan seuraavaksi, kuinka Cory Henry rakentaa Dom7sus4- sointuja soitossaan ja hänen tapaansa purkaa näitä.

Kuviossa 16. toisessa tahdissa Henry on soinnuttanut melodiaa käyttäen pidätettyä dominanttiseptimiä. Vasempaan käteen rakentuu kolmen sävelen kvarttipino, mikä onkin tyypillinen tapa soinnuttaa tilanteissa, joissa vasemmalla kädellä halutaan merkata karaktäärisävelten lisäksi myös pohjasävel. Vasen käsi pitää sisällään siis pohjasävelen, pidätetyn terssin ja pienen septimin. Oikea käsi soinnuttaa melodiaa käyttäen mollikolmisoinnun terssikäännöksiä ensin aloittaen soinnun noonilta rakentaen D13(sus4) -hajotuksen. Toinen hajotus alkaa soinnun kvintiltä muodostaen D9(sus)-soinnun. Vasta tahdin neljännellä iskulla Henry purkaa terssipidätyksen D7(#11) -soinnulle. Tässä voicingissa Henry muodostaa kummallakin kädellä tritonus intervallin. Vasempaan käteen muodostuu soinnun karaktäärit ja oikeaan käteen #11 ja soi-

nun perusääni. Koko tahdin kaksi kadenssi tulee soittaa pitäen vasemman käden pikkurillillä soinnun perusääni sidottuna tahdin loppuun asti alkaen tahdin ensimmäisen iskun takapotkulta.



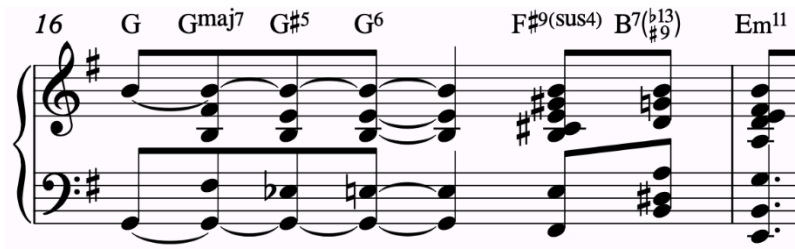
Kuvio 16. Esimerkki kappaleen *Killing me softly* alusta

Kuvion 17. Esimerkin Dom7(sus4) -ja Dom7 -soinnut voi ajatella *upper structure*, eli ylärakennesointuina. Kadenssi alkaa ensin typistetyimmällä D(sus4) -soinnulla, josta laajennetaan D9(sus4) -hajotukseen. Vasen käsi soittaa perusäänen ja terssipidätyksen. Oikea käsi soittaa C-duuri kolmisoinnun oktaavituplauksella. C-duuri kolmisointu pitää sisällään D-duurin pienen septimin, noonin ja terssipidätyksen. Seuraavaksi dom7(sus4) purkaa dominanttiseptimille. Sointu muodostuu U.S. bV -rakenteesta. Toisin sanoen vasen käsi soittaa soinnun karaktäärisäveliä, ja oikea käsi duurikolmisoinnun D-duurin alennetulta viidenneltä asteelta (Ab-duuri). Tästä muodostuu D7(b9#11) -sointu, joka ilmentää dimi -ja alt-asteikon soundia (Levine.)



Kuvio 17. Esimerkki kappaleesta *Killing me softly*

Kuvion 18. esimerkissä IIm7 – V7 kadenssin toisen asteen molli on korvattu dominantti9(sus4) -soundilla.



Kuvio 18. Esimerkki kappaleesta *Killing me softly*

Kuviossa 19. on kaksi pidätetyltä dominantilta dominantille tapahtuvaa purkausta. Ensimmäinen kadenssipari on dominantti toonikalle. Jälkimmäinen pari on väldominantti rinnakkaismolliin. Kummassakin tapauksessa sus4- hajotukset on muodostettu ottamalla oikealla kädellä duurikolmisointu sävelaskelta alempaa vallitsevan soinnun pohjäänestä. Toisin sanoen  $A9(sus4) = G/A$  ja  $F\#9(sus4) = E/F\#$ .



Kuvio 19. Esimerkki kappaleesta *Yesterday*

Kuviossa 20. on vähennettyä dominanttisointua käytetty vaihtoehtosoundina tritonuskorvauksessa dominantin väldominantille, sekä itse dominantille. Toisella iskulla sijaitseva tritonuskorvaus purkautuu puolikkaan sävelaskeleen alaspäin saman laatuiseen dominanttisointuun, joka purkaa vielä terssipidätyksensä perinteisempään dominanttiseptimiin.



Kuvio 20. Esimerkki *Cory Henry Chops*- liitteen seitsemännestä esimerkistä

## 4.5 Drop-2 voicings

Drop-2 voicingin ideana on, että oikean käden nelisoinnun toiseksi ylin ääni siirretään oktaavia alemmaksi vasemman käden soitettavaksi. Tämä on tyypillinen tapa esimerkiksi puhallinsektiolle linjoja kirjoittaessa, koska näin nelisoinnun saa leveämmin aseteltua ja se myös soi sektiossa paremmin. Myös Henry on hyödyntänyt soitossaan tätä kätevää tapaa liikutella nelisointupaketteja ja sen pohjalta rakennetut kadenssit huokuvat vahvasti mustien gospelmusiikille tyypillisiä sävyjä.

Klassinen esimerkki drop-2 voicingien käytöstä on aiemmin mainitun kuvio 15. tilanne, jossa Henry soinnuttaa melodian käyttämällä edellä mainittua työkalua. Ensimmäisen tahdin sointupaketti liikkuu harmonista mollia pitkin järjestyksessä ylöspäin, kunnes päättyy dominantille. Tyypillinen tapa toteuttaa tällainen liikehdintä mollissa on vuorotella mollisointua ja dimisointua. °7- soinnun käyttö mahdollistaa myös sointuasteen vältettävien ja vältettävähköjen, sekä lisäsävelten kätevän soinnuttamisen, joka ei perinteisellä mollisoinnolla jokaisessa tilanteessa aina onnistuisi. Lisäksi mollin ja dimin vaihtelu luo kuljetukseen ylimääräistä jännitettä ja kiinnostavuutta, kuin pelkällä molliasteikolla maalailu.

Hieman vaativampi kadenssi samaa edellä mainittua tekniikkaa käyttäen on kuvion 21. Esimerkki, jossa hypitään pääosin °7- soinnulta toiselle drop-2- hajotuksen pysyessä jokaisella soinnulla katkelman loppuun asti. Kyseisestä pätkästä huomaa kuinka hyödyllisiä työkaluja °7- soinnut ovat melodian soinnutuksessa. Dimit kulkevat paljon kahden sarjoina, jossa ensimmäinen dimi purkaa puolikkaan alemmaksi seuraavaan dimiin. Tästä esimerkkinä kuvion 20.  $G^{\circ}7 - F\#^{\circ}7$  ja  $A^{\circ}7 - Ab^{\circ}7$  väliset purkaukset. Monet esimerkin dimeistä voikin luokitella kromaattisten muunnosävelten pohjalta rakennetuiksi dimeiksi, joilla on haluttu luoda vain kromaattista liikehdintää asteikon sisällä kulkevien melodialinjojen välille.



Kuvio 21. Esimerkki kappaleesta *Lingus*

Kuvion 22. esimerkin kohdalla voi jo todeta, että tilanteet, joissa Henry käyttää Drop-2- tekniikkaa ovat todella usein °7- kadensseihin liittyviä tapauksia. Esimerkissä Henry on halunnut rakentaa IIm7-V7 progression väliin *Yesterday*-kappaleen melodiaa mu-  
kailevan °7-kuljetuksen, joka menee lopussa ovelasti hieman alkuperäisestä melo-  
dialinjasta ohi, lopulta päätyen dominantille.



Kuvio 22. Esimerkki kappaleesta *Yesterday*

#### 4.6 Kirkkolopukkeet

Kirkkolopukkeella tässä työssä tarkoitetaan tyypillisesti gospelmusiikissa esiintyviä kadensseja, jotka pohjautuvat IIm – V – I tai IV – V – I progressioon. Nimensä mukai-  
sesti kirkkolopukkeita käytetään usein kappaleiden fraasien ja rakenteiden loppuissa  
rakentaen ensimmäiselle asteelle purkavia kadensseja. Lopuke perustuu pidätetyn  
terssin ja terssin väliseen suhteeseen, jossa terssiä kierrellään sus4- ja sus2- sävelen  
kautta lopulta päätyen kohdesäveleen. Yleensä kirkkolopukkeessa kadenssoitavan



soinnun perus -tai sointusävel jää ylimmäksi ääneksi urkupisteeksi läpi sointukuljetuksen muiden äänten rakentaessa tämän alle linjoja. Toinen tyypillinen tapa muodostaa edellä mainittu progressio on kadenssoida pelkän toonikatehon ympärillä.

Kuvion 23. esimerkissä on kirkkolopuke IV – V – I – progressiolle. Oikealla kädellä toonikan ylin ääni (Eb) jää urkupisteeksi ja alempi ääni purkautuu toonikan terssille sus4 -ja sus2- sävelten kautta. Pelkän oikean käden perusteella kadenssin voisi ajatella pyörivän pelkän toonikan ympärillä, mutta vasemman käden ensimmäisen sävelparin (C ja Eb) perusteella huomataan progression alkavan neljänneltä asteelta. Tällöin loogista on, että toinen sointu on dominanttitehoinen, jotta täyslopukkeen muodostuminen olisi mahdollista. Vasen käsi soittaa siis ensin neljännen asteen terssin ja kvintin, sitten dominantin septimin ja sus4:n ja lopulta päätyy toonikan kvintille ja perusäänelle. Voidaan huomata, että esimerkin kadenssissa ei hahmotu kovin vahvasti sointutehojen pohjaäänet ja se soveltuukin paremmin uruilla soitettavaksi, jossa jalkiolla näiden merkkaaminen on helpompaa.



Kuvio 23. Esimerkki kappaleesta *He has made me glad*

Kuvion 24. tapauksessa on kirkkolopuke rakennettu välidominantille, joka purkaa toisen asteen mollille. Tällä kertaa terssipidätykset kiertelevät dominantin terssin ympärillä vasemmalla kädellä, jossa soinnun perussäveltä pidetään pohjaäänenä. Oikealla kädellä ylimmäksi urkupisteääneksi jää soinnun kvintti aläänten kierrellessä soinnun noonin ja septimin ympärillä lopuksi purkaen perusääneen. Kadenssi voi purkaa myös duuriin, mutta tämä vaatii etumerkkien muuttamista niin, että tahdin alussa oleva Am7- kuljetus soittaa Bb-sävelen sijaan B-sävelen. Tällöin melodialinja korostaa paremmin tulevaa toonikaa, eli G-duuria.

6: (III-7 - V7/II - II-7)

♩ = 100

14 Am<sup>7</sup> D<sup>9</sup>(sus4) D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

sus4 sus2 sus4 3

3

Kuvio 24. Esimerkki 6. *Cory Henry Chops*- liitteestä

Viimeinen esimerkki kirkkolopukkeesta on kuvion 25. esimerkki, jossa kadenssoidaan pelkän toonikatehon ympärillä. Oikea käsi kiertelee soinnun terssin ympärillä terssi-pidätyksien (sus4 ja sus2) kautta ennen terssille purkamista. Vasen käsi aloittaa kadenssin tritonusparrilla Bb ja E. Sävelten voi ajatella olevan peräisin IVm6- soinnusta, jossa aiemmin mainitut sävelet ovat molliterssi ja seksti. Henry on käyttänyt samaa purkaustehoa toonikalle aikaisemminkin kyseiseen esimerkkiin perustuvassa kappaleessa *Yesterday*, joten ilman pohjasäveltäkin soinnun voi olettaa olevan IVm6 (Gm6). Loput vasemman käden kadenssista rakentuu samalla tavalla, kuin muissakin esimerkeissä, eli ylin sävel jää urkupisteeksi perussäveleen ja alempi sävel muodostaa oikeaa kättä myötäilevän linjan. Tällä kertaa pyörii toonikan kvintin ja sus4:n välillä nopeasti käyden uudestaan G-mollissa lopulta päättyen D-duurin kvinttikäännökseen.

15 **piu mosso**

D

Kuvio 25. Esimerkki kappaleesta *Yesterday*

## 5 Harjoitukset

Tässä kappaleessa on koottuna joitakin itse laatimiani harjoituksia pohjautuen kappaleessa neljä esiteltyihin konsepteihin. Ne on rakennettu tekniikkaharjoituksiksi ilmentäen Cory Henryn soundia. Tällä tavoin soittaja pääsee jyvälle siitä, kuinka Henryn tapaista soittoa on mahdollista harjoitella. Tavoitteena kuitenkin on, että soittaja pystyy transkriptioiden ja analyysien pohjalta kehittämään itse itselleen soveltuvia harjoituksia konsepteihin, jotka vaativat työstämistä ja vaikuttavat kiinnostavilta. Harjoitukset on hyvä osata kaikista sävellajeista, joten nuottikuvan esimerkkien rakenteet on tärkeää hahmottaa itselleen analysoimalla transponoinnin helpottamiseksi.

**Harjoitus 1.** II-7 – V – I -progressioille rakennettu kuljetus. Ensimmäinen tahti nousee °7- soinnun käännöksiä pitkin ylöspäin drop-2 voicingia hyödyntäen. Toinen tahti arpeggioi toisen asteen mollikolmisoinnun käännöksillä yhden oktaavin verran alaspäin drop-2 voicingia edelleen hyödyntäen. Tämän jälkeen tulee pieni bebop-kadenssi purkaen lopulta ensimmäiselle asteelle. Harjoitus on hyvin Oscar Peterson- henkinen tapa tehdä II-7 – V – I -progressio. Harjoitus tulee soittaa mahdollisimman legato ja ilman pedaalia, kuten urkuri kyseiset linjat soittaisi.

*Kadenssiharjoitus (II-7 - V7 -I)*

24 Dm<sup>9</sup> G<sup>9</sup> G<sup>7(b9)</sup> G<sup>7(b9)</sup> Cmaj13

Kuvio 26. Harjoitus 1.

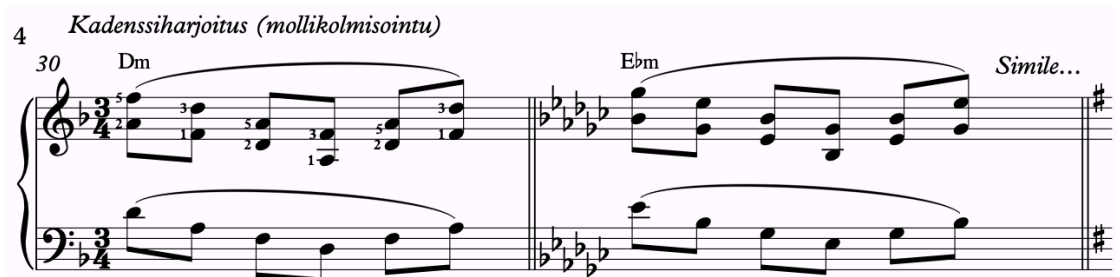
**Harjoitus 2.** Edellisen harjoituksen °7- noususta jatkettu harjoitus, jossa dimi- soinnulla nousee kuuden käännöksen verran ylös ja laskeudutaan samalla tavalla alas soittamatta enää ensimmäistä käännoä. Ensimmäisen käännoäksen sijaan sykli alkaa alusta puolikkaan sävelaskeleen ylempää. Kaikki harjoitukset on toteutettu drop-2 tek-

niikalla ja ovat vähennetyille septimisoinnuille luonteenomaisesti symmetrisiä keskenään. Harjoitus tulee soittaa yrittäen sitoa jokainen dimi- käänös mahdollisimman hyvin keskenään ja ilman pedaalia.



Kuvio 27. Harjoitus 2.

**Harjoitus 3.** Mollikolmisoinnun arpeggio-harjoitus, joka on jatkettu harjoituksen 1. toisen tahdin alun ideasta. Ensiarvoisen tärkeää on käyttää ensimmäiseen tahtiin merkittyjä sormijärjestyksiä, jotta arpeggioiden sujuva legatotekniikalla soitto olisi mahdollista. Huomiota on hyvä kiinnittää fraasin kahden viimeisen käänöksen vaihdokseen, jossa oikea käsi joutuu tekemään ison loikan kurottaessaan viimeiselle käänökselle. Sävellajit vaihtuvat harjoituksessa nopeasti, joten aluksi kannatta loopata harjoitusta yhdessä sävellajissa, jotta sormet oppivat hahmottamaan harjoituksessa tapahtuvan liikkeen. Kun tekniikka on omaksuttu, lähdetään transponoimaan kadenssia puolikkailla ylöspäin. Harjoitus kehittää hyvin intervaleilla legaton soittoa ja sävellajituntuman hahmotusta, kun uuden sävellajin mollikolmisointu täytyy kyetä löytämään sormilla nopeasti.



Kuvio 28. Harjoitus 3.

**Harjoitus 4.** Legatoharjoitus, joka käy läpi kaikki neljä erilaista kolmisointutehoa eli, duurin, mollin, vähennetyn ja ylinousevan kolmisoinnun. Ensimmäisen tahdin duuri-kolmisoinnun kadenssin sävelille on kirjoitettu sormijärjestys, joka pätee myös kaikissa muissa harjoituksen tehoissa. Kadenssit soitetaan legatossa ja vahvasti pohjaan painaen. Harjoitus vahvistaa käden heikkoja sormia, eli nimetöntä ja pikkurilliä, sekä antaa hyvää sävellajituntumaa kolmisointutehoille eri sävellajeissa.

*Kadenssiharjoitus (Kolmisointutehot/Sormien vahvistus)*

The image shows two staves of musical notation for a legato exercise. The first staff starts at measure 34 and contains four measures of chords: C, Cm, C°, and C+. Each chord is accompanied by a specific fingering: C (1, 2, 3, 4, 5), Cm (1, 2, 3, 4, 5), C° (1, 2, 3, 4, 5), and C+ (1, 2, 3, 4, 5). The second staff starts at measure 36 and contains four measures of chords: C#, C#m, C#°, and C#+. Each chord is accompanied by a specific fingering: C# (1, 2, 3, 4, 5), C#m (1, 2, 3, 4, 5), C#° (1, 2, 3, 4, 5), and C#+ (1, 2, 3, 4, 5). The exercise concludes with a 'Simile...' instruction.

Kuvio 29. Harjoitus 4.

**Harjoitus 5.** Harjoituksessa on bebop-linja soinnutettu kolmisoinnuilla. Nuottikuvaan on kirjoitettu sormijärjestykset oikealle kädelle, jotta legatossa soitto olisi mahdollista. Sormijärjestykset varioivat sävellajin mukaan, joten esimerkin järjestyksiä ei ole mahdollista joka etumerkin kohdalla hyödyntää. Soittajalla onkin vastuu kehittää itselleen sopivat ja sujuvat sormijärjestykset kuhunkin sävellajiin. Kadenssi toimii ensimmäisen asteen ja dominantin päälle, kunhan toonikaan vaihdos tulee toisen tahdin kolmannella iskulla.

*Kadenssiharjoitus (Kolmisointujuoksutus)*

The image shows a musical notation for a bebop exercise. It starts at measure 38 with a C chord. The notation includes a treble clef and a bass clef. The treble clef part shows a sequence of chords: C, Cm, C°, and C+. The bass clef part shows a sequence of chords: C, Cm, C°, and C+. Each chord is accompanied by a specific fingering: C (1, 2, 3, 4, 5), Cm (1, 2, 3, 4, 5), C° (1, 2, 3, 4, 5), and C+ (1, 2, 3, 4, 5). The exercise concludes with a 'Simile...' instruction.

Kuvio 30. Harjoitus 5.

**Harjoitus 6.** Harmonisesti haastavampi harjoitus, jossa kadenssoidaan II – V – I – VI - progressiossa. Kahdessa ensimmäisessä tahdissa hyödynnetään Henryn paljon suosi-  
maa pidätetyltä dominantilta dominantille purkamista. Toonikalla on line cliché-  
ku-  
vio, joka johdattaa kuudennelle asteelle. Väldominantin tilalla voi olla myös perintei-  
sempi kuudennen asteen sointu, eli molliseptimi. Harjoituksen avulla opitaan hyö-  
dyntämään dom7sus4- tehoa ja sen purkamista dom7- teholle. Lisäksi äänien sitomi-  
nen progressioiden sisällä tulee tutuksi.

*Kadenssiharjoitus (II - V - I - VI)*

Kuvio 31. Harjoitus 6.

## 6 Johtopäätökset ja pohdinta

### 6.1 Tavoitteet ja tulokset

Päällimmäisenä tavoitteenani tämän opinnäytetyön suhteen oli päästä tutkimaan Cory Henryn soittoa harmonian käsittelyn osalta, ja tuottaa sen pohjalta tarkasti nuotinnettuja transkriptioita, joista Henryn soitossa käytetyt pienetkin vivahteet olisivat hahmotettavissa. Kokonaisten kappaleiden osalta sain tuotettua kaksi laajempaa transkriptiota, ja kaksi pelkkään soolo-osuuteen keskittyvää nuotinnosta. Halusin myös otantaa Henryn urkujen soitosta, joten transkriboin kokonaan valitsemani urkukappaleen intron, sekä hieman kappaleen teemaa. Lisäksi kasasin pienen kokoelman lyhyempiä fraaseja, jotka olivat mielestäni harmonisesti mielenkiintoisia ja selkeästi kuvastivat Henryn soundia. Lopuksi kirjoitin myös muutamia harjoituksia pohjautuen transkriptioista nousseisiin teemoihin. Kappaleiden transkriboinnissa onnis-

tuin mielestäni hyvin, ja sain siirrettyä niiden olemuksen suhteellisen tarkasti nuottiviivastolle. Kuitenkin johtuen joidenkin live-tallenteiden heikommasta äänenlaadusta, ei monimutkaisten harmonioiden kuuleminen ja hahmottaminen ollut aina helppoa, eikä jokainen kirjoittamani sointu ole välttämättä sataprosenttisen tarkka kopio alkuperäisestä. Varsinkin joidenkin sointujen väliäänissä saattaa olla pientä variaatiota tallenteen ja transkription välillä. Nuotinnuksessa voi joidenkin sointujen kohdalla puuttua tai olla jokin ylimääräinen täytesävel kuten esimerkiksi kvintti, add9 tai jonkin sävelen oktaavituplaus. Nämä sävelet eivät kuitenkaan olennaisesti vaikuta soinnun väriin tai funkioon. Päädyinkin transkriptioita tehdessäni tulokseen, että tärkeämpää on vangita soinnun perusolemus karakteri - ja lisäsävelineen, kuin yrittää saada jokainen ääni ylös pilkuntarkasti häiveäänineen ja korunuotteineen. Hyvälaatuisista äänitteistä nuotintaessani sain mielestäni soinnut suhteellisen säveltarkasti ylös käyttäen kappaleessa kolme mainittuja apuvälineitä apuna. Lisäksi haasteena oli nuotintaa rytmejä kappaleissa, jotka olivat *rubatossa* ja yhdenkin tahdin sisällä saattoi tapahtua valtavasti asioita. Pyrin kuitenkin nuotintamaan kaiken mahdollisimman tarkasti auki, jotta Henryn erittäin rytminen tapa soittaa hahmottuisi lukijalle. Rubato- kappaleissa jouduin tekemään toisinaan omia harkinnanvaraisia ratkaisuja, jotta sain Henryn soittamat progressiot mahdutettua kappaleen rakenteen vaatimalla tavalla tahtien sisään.

Transkriptioiden lisäksi halusin sanallisesti ja nuottiesimerkein muodostaa kuvan Henryn harmonian käsittelyn keskeisimmistä piirteistä ja purkaa näitä pienemmiksi palasiksi analysointia varten. Tavoitteeni oli valita transkriptioiden pohjalta työhöni sellaisia musiikillisia piirteitä, joita Henry soitossaan käyttää säännöllisesti erottaen hänen soittonsa muista jazzpianisteista. Päädyin keskittymään analyysissä kuuteen eri harmonian rakentamiseen liittyvään kategoriaan, joihin olin transkriptioita tehdessäni törmännyt ja avaamaan Henryn tapaa käyttää näitä soitossaan. Valitsemani kategoriat olivat vähennetty septimisointu, kolmisoinnut, kvarttipinot, pidätetty dominanttiseptimi, drop-2 voicing ja kirkkolopukkeet. Onnistuin mielestäni rajaamaan työni hyvin ja valitsemaan analyysin piiriin piirteitä, jotka edustavat selkeästi Henryn kirkkomuusikko - ja urkuritaustaa, mutta jotka eivät ole liian yleispäteviä kaikkien käyttämiä peruspilareita. Valitsemieni piirteiden joukosta valikoin vielä analyysiin mielestäni kiinnostavimmat ja kuvaavimmat esimerkit.

Tutkimuksessa vahvistui hypoteesini siitä, että Henryn soundi pohjautuu Baptistikirkosta opittuun musiikkitraditioon. Hänen nuoruutensa seurakuntien urkurina ja muusikkona vaikutti vahvasti tekniikkaan, jolla hän oppi käsittelemään harmonisia rakenteita. Tämä on selvästi vaikuttanut hänen tapaansa käsitellä harmoniaa myös pianolla, kun Henry on alkanut pohtimaan kuinka siirtää osaamansa asiat uruilta pianolle, jota käsitellään soittimena täysin eri tavalla kuin Hammondia. Yllättävää oli, kuinka paljon Henry on ottanut mallia urkurien ja jazzpianistien lisäksi tavallisesta populaarimusiikista, kuten Elton Johnin ja The Beatlesin tuotannoista.

Tutkimuksen analyysin lähteenä käytettyjen transkriptioiden pohjalta on mahdollista havaita pääpiirteitä Henryn harmonian käytöstä ja löytää pieniä yhteneväisyyksiä, jotka toistuvat hänen käyttämissään tekniikoissa. Henryn taitava dimien käyttö ja terssipurkauksilla kadenssointi sekoittaa jazzharmonian sekaan mustien gospel-soundia. Kolmisoinnalla linjojen rakentelu ja kvarttipinoilla kromatiikan hyödyntäminen ovat peräisin uruilla opituista tekniikoista. Lähes kaikki esimerkkien kappaleet pohjautuivat funktionaaliseen harmoniaan, jota Henry soitossaan paljon suosiikin purkausteholta toiselle linjoja rakentaessaan. Tilanteissa, joissa myös modaalinen lähestymistapa olisi ollut mahdollinen, on Henry hyödyntänyt enemmän dominanttisia suhteita soinnutuksissaan, kuten esimerkiksi kappaleessa *Lingus*.

Cory Henryn sielukkaan soinnutuksen salaisuutta etsiessäni koen, että olen löytänyt elementtejä, jotka ovat omiaan muodostamaan yhdessä tekemäni analyysin kanssa työkalupaketin, jonka avulla soittajan on mahdollista päästä hieman lähemmäksi Henryn ajatusmaailmaa ja ymmärtää mihin ideoihin hänen soittamansa musiikki oikeastaan pohjautuu.

## 6.2 Hyödyntäminen ja jatkokehitys

Valmistamani materiaali on hyvä pohja varsinkin pianisteille, jotka haluavat laajentaa omaa sointuvarastoaan ja kehittää soittotekniikkaansa. Transkriptioita ei ole tarve opetella kokonaisuudessaan ulkoa, vaan ideana on poimia itseään kiinnostavia paloja



tutkiskellen ja työstäen niitä eri sävellajeissa, kunnes itselleen kiinnostava konsepti on hallussa. Olen jo nyt hyödyntänyt osaa kasaamastani materiaalista piano-oppilaideni kanssa ja tulen näin myös jatkossa tekemään. Transkriptioiden pohjalta pystyn valmistamaan uusia harjoituksia liittyen esiteltyihin konsepteihin piano-oppilaille, jotka ovat jo hieman pidemmällä soitossaan ja musiikinteoriassa. Aion jatkaa myös Henryn nuotintamista tulevaisuudessa, koska hänen monipuolisen soittotyylinsä vuoksi Amk-opinnäytetyön laajuus ei riitä kattamaan, kuin murto-osan kaikesta häneltä opittavasta musiikillisesta informaatiosta.

## Lähteet

Albano, J. 2019. Ask.Audio, Understandin The Leslie Effect. Verkkovideo. 21.2.2019.

Viitattu 18.11.2019.

<https://ask.audio/articles/understanding-the-leslie-effect>

Cory Henry & The Funk Apostles, Bio. N.d. Cory Henryn biografia hänen kotisivullaan.

Viitattu 4.11.2019. <https://www.coryhenrymusic.com/bio>

Expertvillage. 2008. Rock and Roll Organ Lessons: Using Hammond Organ Percussion.

Verkkovideo. 21.4.2008. Viitattu 18.11.2019.

[https://www.youtube.com/watch?v=lvFk\\_CNv0GQ](https://www.youtube.com/watch?v=lvFk_CNv0GQ)

Expertvillage. 2008. Rock and Roll Organ Lessons: Using Hammond Organ Presets.

Verkkovideo. 21.4.2008. Viitattu 18.11.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=M3m0oafbcyE>

Expertvillage. 2008. Rock and Roll Organ Lessons: Using Hammond Organ Chorus &

Vibrato. Verkkovideo. 21.4.2008. Viitattu 18.11.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=ynFJxsSmVy0>

Fordham, J. 2010. The Guardian, Jimmy Smith and the Hammond. Lehtiartikkeli.

2.6.2010. Viitattu 27.11.2019.

<https://www.theguardian.com/music/musicblog/2010/jun/02/jimmy-smith-hammond-organ>

Gotcha Now Documentary: Part 1 (The life & music of Cory Henry). 2012. Youtube-video. 20.10.2012. Viitattu 4.11.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=9l0xppLcgl4>

Gotcha Now Documentary: Part 2 (The life & music of Cory Henry). 2013. Youtube-video. 10.1.2013. Viitattu 4.11.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=xe9dF4zs9IU>

Hammond Organ History. 2010. Youtube-video. 5.8.2010. Viitattu 18.11.2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=iBjp2ZDA8A0>

He has made me glad, Cory Henry Improv. – He has Made me glad. Youtube-video.  
 Viitattu 2.11.2019.  
[https://www.youtube.com/watch?v=fvOZ\\_L5EY0k](https://www.youtube.com/watch?v=fvOZ_L5EY0k)

Killing me softly, Keyboard Magazine NAMM 2013: Corey Henry @ Fazioli Pianos.  
 Youtube-video. Viitattu 7.11.2019  
<https://www.youtube.com/watch?v=pCKTNvObmII&t=98s>

Korpinen, P. 2019. Äänipää, äänen kuvaamistapoja. Verkkojulkaisu. 27.11.2019. Viitattu 27.11.2019. [http://www.aanipaa.tamk.fi/kuvaa\\_1.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/kuvaa_1.htm)

Liebman, D. The Complete Transcription Process. Viitattu 27.11.2019.  
[http://davidliebman.com/home/ed\\_articles/the-complete-transcription-process/](http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/)

Lingus, Snarky Puppy – Lingus (We Like It Here). Youtube-video. Viitattu 11.11.2019.  
[https://www.youtube.com/watch?v=L\\_XJ\\_s5IsQc](https://www.youtube.com/watch?v=L_XJ_s5IsQc)

MuTE, musiikin teoriaa webissä. 1998. Oppimateriaali. Viitattu 17.11.2019.  
<http://www15.uta.fi/arkisto/mustut/mute/har12.htm>

Nelson, G. History of the Hammond B-3 organ. Verkkojulkaisu. Viitattu 18.11.2019.  
<http://theaterorgans.com/grounds/docs/history.html>

Rhinesmith, S. Study.com, Vibrato: Definition, Effect & Technique. Oppimateriaali.  
 Viitattu 27.11.2019.  
<https://study.com/academy/lesson/vibrato-definition-effect-technique.html>

Sallinen, S. 2013. Teoriasta toimeen – rytmimusiikin rakennuspalikat. Oppimateriaali.  
 Viitattu 17.11.2019.

Skate U, Cory Henry Solo "Skate You". Youtube-video. Viitattu 12.11.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=EzwWgmALB6k>

Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Oppikirja. Helsinki: Yliopistopaino. Viitattu 28.11.2019.

ThePianoJazzSite, Passing Chords & Approach Chords. Oppimateriaali. Viitattu 27.11.2019.

<http://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chords/passing-chords/>

Yesterday, Cory Henry DvD. Youtube-video. Viitattu 4.11.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=XOV5-vGXSqU&t=52s>

Wheat, S. 2011. Introspection of a prodigy. Opetus-DVD. Viitattu 4.11.2019.

<https://showmethat.com/level/advanced/item/introspection-of-a-prodigy>

# Liitteet

## Cory Henry Chops

$\text{♩} = 70$

(Introspection of a prodigy - DVD)

1: (*bV-7b5 - IV-6 - I*)

Chord progression for measure 1:  $\text{Dbm7}(\text{b5})$ ,  $\text{Cm}^6$ ,  $\text{G}(\text{add}\flat)/\text{B}$

2: (*II-7b5 - V7 - I-7*)

Chord progression for measure 2:  $\text{F}\sharp^7(\text{b}\flat)$ ,  $\text{B}^{13}(\text{sus4})$ ,  $\text{B}^7(\text{b}^{13})$ ,  $\text{Em}^9$

3: (*I - VI-7 - IV-6*)

Chord progression for measure 3:  $\text{G}(\text{add}\flat)/\text{B}$ ,  $\text{A}/\text{C}\sharp$ ,  $\text{B}/\text{D}\sharp$ ,  $\text{Em}$ ,  $\text{Cm}^6$

4: (*Turnaround*)

Chord progression for measure 4:  $\text{G}$ ,  $\text{E}^{\flat 7}/\text{F}\sharp$ ,  $\text{E}^{\flat 7}$ ,  $\text{D}^{13}(\text{sus4})$ ,  $\text{D}^7(\text{b}\flat)$ ,  $\text{G}(\text{add}\flat)$

Copyright © PJKorhonen

## 5: (V7 - I)

2

10 D(add9)/F# Bbmaj7 Eb13(sus4) Abmaj9 Am9 D9(sus4) D13(b9)

12 Ebmaj13 D/F# G(add9) D9/A G(add9)/B

## 6: (III-7 - V7/II - II-7)

♩ = 100

14 Am7 D9(sus4) 3 D7 Gm7

## 7: (Ending)

♩ = 90

16 Bb(add9) D7 D7(b9) Gm7 Eb7(b9)

18 F/A A7(b9) /C# Dm A7(b9) D9(sus4) D7(b9)

20  $Gm^7$   $Eb^{13}(sus4)$   $Eb^7(b^9)$   $Abm^9$   $Dmaj^9$   $G^{13}$   $D^b13(sus4)$   $C^{13}(sus4)$   $C^7$  3

22  $F$   $F^7$   $F^{o7}$   $Gm^7(b9)/F$   $F^6$

*Kadenssiharjoitus (II-7 - V7 - I)*

24  $Dm^9$   $G^9$   $G^7(b9)$   $G^7 Cmaj^{13}$

*Kadenssiharjoitus (dim)*

27 *Simile...*

*Kadenssiharjoitus (mollikolmisointu)*

30  $Dm$   $Ebm$

4

32 Em Fm *Simile...*

*Kadenssiharjoitus (Kolmisointutehot/Sormien vahvistus)*

34 C Cm C° C+

36 C# C#m C#° C#+ *Simile...*

*Kadenssiharjoitus (Kolmisointujuoksutus)*

38

*Kadenssiharjoitus (II - V - I - VI)*

40 D9(sus4) D7(#9) G9(sus4) G13(#9) Cmaj7 G#°7 A7(#9)



# He Has Made Me Glad

$\text{♩} = 70$  *Freely* (Cory Henry Impro. -He has Made me glad)

**Intro**  $\text{Bb}13(\text{sus4})$   $\text{Bb}13(\text{\sharp 11})$   $\text{Eb}9$   $\text{Bb}13(\text{\sharp 11})$

**acc.**  $\text{D}\flat^{\text{o}7}$   $\text{C/D}\flat$   $\text{Dm}11$   $\text{Em}11$   $\text{Gm}11$   $\text{Gb}(\text{add}\flat)/\text{Bb}$   $\text{Bb}13(\text{\sharp 11})$  (*Kvarttipino*)

3  $\text{B}\flat^{\text{o}7}$   $\text{Eb}^{\text{maj}9}/\text{Bb}$   $\text{Fm}/\text{Ab}$   $\text{Eb}/\text{G}$   $\text{E}\flat^{\text{o}7}$   $\text{Eb}^{\text{maj}7}$   $\text{Dm}7$   $\text{Cm}11$

7  $\text{Am}11$   $\text{D}7(\text{\sharp 11})$   $\text{D}7(\text{\flat 9})$   $\text{Gm}$   $\text{Gm}9$   $\text{Gm}7$   $\text{C}13(\text{\sharp 11})$   $\text{C}7(\text{\sharp 11})$

9  $\text{Abm}$   $\text{Eb}7(\text{\sharp 11})$   $\text{Gbm}$   $\text{Db}7(\text{\sharp 11})$   $\text{E}\flat^{\text{o}7}$   $\text{Fm}9$   $\text{Fm}6$   $\text{F}13$   $\text{F}7(\text{\sharp 5})$   $\text{Bb}9(\text{sus4})$   $\text{Bb}13(\text{\sharp 11})$

2

11 5 A $\flat$  B $\flat$ 7(sus4) E $\flat$

**A** (1:06-1:22)

13 B $\flat$ 13(sus4) Fm7 F9 A $\flat$ °7 G $\flat$ °7

15 E $\flat$ maj9 E $\flat$ 13 A $\flat$ maj7 F13

17 B $\flat$ 9(#11) B $\flat$ 13(sus4) D°7 E $\flat$ 6 F#°13

19 E $\flat$ (add9)/G B13(#9) C7alt. F7(#9) A13

21 B $\flat$ 13 E $\flat$ maj7

# Killing me softly

*Freely*

(Keyboard Magazine NAMM 2013: Corey Henry @ Fazioli Pianos)

**A**  $\text{♩} = 105$

G#°7 Am7 B°7 D13(sus4) D7(♯11) Gmaj9 Cmaj9 Cmaj13 G(add9)/B

5 Am9 E/G# Am B°7 Cmaj7 B7(b9) Em9(b6) Em9(♯5)

8 Em7(b6) E13(b9) Am9 E7

10 D(add9sus4) D9(sus4) D7(♯11) Gmaj9 F#°7 C/C# B/C D/Eb

**B**

13 Em(b6) Em11 Ab°9 Am7 A13(sus4) A7(b9) D13(b9) D7

16 G Gmaj7 G(♯5) G6 F#9(sus4) B7(♯13) Em11 B/D# Em9/D A13(b9)/C# A9(sus4) A7(♯11)

Copyright © PJKorhonen

2

19 D<sup>9</sup>(sus4) D G(add9)/B D/C C G<sup>6</sup><sub>9</sub> G<sup>13</sup>(b9) Cmaj<sup>9</sup> C<sup>9</sup>(sus4) C<sup>7</sup>(<sup>♯11</sup><sub>9</sub>)

23 G/F Fmaj<sup>7</sup> C<sup>♯</sup>m F<sup>7</sup>(b9) B<sup>9</sup>(sus4) B<sup>7</sup>(b9)

25 E(sus2) B<sup>13</sup>(b9)

B2

27 Em<sup>9</sup> Em<sup>9</sup>/D A(add9)/C<sup>♯</sup> A<sup>7</sup>(<sup>♯11</sup><sub>9</sub>) Dmaj<sup>13</sup> D<sup>13</sup>(b9)

30 Gmaj<sup>9</sup> F<sup>♯9</sup>(sus4) B<sup>7</sup>(<sup>♯13</sup><sub>9</sub>) B<sup>7</sup>(b9)/D<sup>♯</sup> Em<sup>9</sup> Eb<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>13</sup>(<sup>♯11</sup><sub>9</sub>) A(add9)/C<sup>♯</sup> A<sup>13</sup>(b9)

33 D<sup>13</sup>(sus4) D G(add9)/B D/C C(add9) D(add9) G<sup>6</sup><sub>9</sub>(sus4) G(add9)/B

36 D/C C Fmaj<sup>7</sup>

# Lingus (Cory Henry solo)

(Snarky Puppy - Lingus (We Like It Here))

(4:18-5:00)

♩ = 130

(D<sup>9</sup>)  
E7(♯9) Em<sup>11</sup>

5 C<sup>9</sup>(sus4) C<sup>6</sup>(sus4) C7(♭13♯9)<sub>(♯11♭9)</sub> Cmaj13 G♯7(♯9) Am<sup>11</sup> F♯13 Fmaj13

9 E<sup>9</sup>(♯11) E<sup>9</sup> G♭13(♯11)<sub>(♭9)</sub> E13(♯11)<sub>(♭9)</sub> Em(♯5) E(sus2)

(Kromaattinen liike)

11 E7(sus4) B7(♯11)<sub>(♭9)</sub> Em<sup>9</sup> Em<sup>11</sup>

13 G13 Cmaj13 E7(♭9) Am<sup>11</sup> F<sup>9</sup> (F<sup>9</sup>) D<sup>9</sup> (F<sup>9</sup>) Cm<sup>6</sup>

Copyright © PJKorhonen

2

17  $F\sharp^{o7}$   $G\sharp^{o7}$   $A^{o7}$   $F\sharp(b9)$   $B7(b9)$   $E13(\sharp11)$   $B7(\sharp9)$   $Em11$   $B13(\sharp11)$   $Em11$

20  $Em\sharp6$   $E(sus4)$   $C\sharp6$   $G7(b9)$   $Cm$

22  $(G7(b9))$   $(C^{o7})$   $B^{o7}$   $Cm\sharp6$   $A^{o7}$   $G^{o7}$   $F\sharp^{o7}$   $A^{o7}$   $A\flat^{o7}$   $Am^9$   $Am^9$   $F7$

$Em$

$C$

$Am$

$F$

# Skate U (Cory Henry solo)

♩ = 90

(Cory Henry Solo "Skate You")

**Measure 1:** Chord  $D\flat$ . Treble clef staff has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, and then down. Bass clef staff has a simple accompaniment line.

**Measure 3:** Chord  $A^{maj7}$ . Treble clef staff has a melodic line starting on E5, moving down to D5, C5, B4, and then up. Bass clef staff has a simple accompaniment line.

**Measure 5:** Chord  $Ebm^9$ . Treble clef staff has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, and then down. Bass clef staff has a simple accompaniment line.

**Measure 7:** Chord  $D^{maj7}$ . Treble clef staff has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, and then down. Bass clef staff has a simple accompaniment line.

**Measure 9:** Chord  $D\flat$ . Treble clef staff has a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, and then down. Bass clef staff has a simple accompaniment line.

**Measure 11:** Chord  $A^{maj7}$ . Treble clef staff has a melodic line starting on E5, moving down to D5, C5, B4, and then up. Bass clef staff has a simple accompaniment line.

2

13 Ebm<sup>9</sup>



15 Dmaj<sup>7</sup>



17 D<sup>b</sup>



19 Amaj<sup>7</sup>



21 Ebm<sup>9</sup>



23 Dmaj<sup>7</sup>





25  $D^b$

27  $A^{maj7}$

29  $E^b m^9$

31  $D^{maj7}$

33  $D^b$

34  $D^b$   $C7(\sharp 9)$   $Bm^9$   $E^9$

4

35 A<sup>maj7</sup>(#11)

36

37 E<sup>bm9</sup>

39 D<sup>maj7</sup> E<sup>maj7</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>6</sup>

41 D<sup>b</sup>(sus4) D<sup>b</sup> E<sup>bm7</sup> E G<sup>bm9</sup> A<sup>bm7</sup>

# Yesterday

## Intro

**Rubato** ♩ = 85

(Cory Henry DVD)

Intro musical notation in 4/4 time, featuring a rubato tempo. The key signature has one sharp (F#). The notation includes chords: Dmaj7/A, A9(sus4), Dmaj7/A, A9(sus4), and A13(b9). The bass line features a low octave G#2 marked with an 8va symbol.

## A1

First system of the A1 section, measures 4-6. Chords: Gm6/D D, C#m11, F#7 F#7 F#7(b9), Bm9, and Am9. The notation includes triplets in the right hand.

Second system of the A1 section, measures 7-8. Chords: G#7, A13(sus4), A7(#11), F#/A#, and F#/A#. The notation includes triplets in the right hand and a low octave G#2 marked with an 8va symbol.

*piu mosso* -----

Third system of the A1 section, measures 9-10. Chords: Bm9, E/G#, E7/G#, A13(sus4), A13(b9), and Dmaj13(#11). The notation includes a low octave G#2 marked with an 8va symbol.

## A2

First system of the A2 section, measures 11-13. Chords: Gm6/D D, C#m7, F# F#7 E#7 Gm6, and G#m11(b5). The notation includes a low octave G#2 marked with an 8va symbol.

2

14  $Gm^{\flat 6}$  3  $Gm(maj^{\flat 9})$   $C7(\sharp 11)$  **piu mosso**  $D$   $F^{\sharp}$   $C^{\sharp 07}$

16  $Bm$   $Bm^7$   $E/G^{\sharp}$  **rit.**  $A^9(sus4)$   $A^{13}(b^9)$   $F^9(sus4)$   $F^7(\sharp 11)$

**B1** **piu mosso**

18  $Bm$   $A^6$   $A^{\flat m^7}(b^5)$   $A^{13}(b^9)$   $A^{\flat 13}(b^9)$  3  $C^{\sharp m^9}$

20  $F^{\sharp 7}$   $C/F^{\sharp}$   $F^{\sharp 7}(b^9)$   $Bm$   $B^{\flat 07}$   $D/A$   $A^{\flat m^{11}}(b^5)$  **rit.**  $A^9$   $A^{13}$   $A^7(\sharp 5)$

**piu mosso** **a tempo** **A3**  $\text{♩} = 66$   $8^{va}$

23  $D^6$   $Gmaj^9$   $F^{\sharp 13}(b^9)$   $Bm^{\flat 6}$   $C/B^{\flat}$   $B^{\flat}/E^{\flat}$   $D$   $C^{\sharp m^9}$  3  $F^{\sharp 7}$   $F^{\sharp 7}(b^9)$

26  $Bm^6$   $Am^{\flat 6}$   $A^{\flat m^7}(b^5)$   $Gm(maj^9)$   $Gm^6/A$   $D/A$   $F^{\sharp 7}(b^9)/A^{\sharp}$

Copyright © PJKorhonen

29  $Bm^7$   $E^{(add\flat)/G\sharp}$   $A^9(sus4)$   $A^{13}(\flat_9)$   $D$   $C\sharp m^7$  3

31  $Bm^7$   $E^{13}$   $A^9(sus4)$   $A^{13}(sus4)$

A4

33  $Gm^6/D$   $D$   $C\sharp m^7$   $G^{\circ 7}$   $G^{\sharp \circ 7}$   $A^{\sharp \circ 7}$   $B^{\circ 7}$   $C\sharp^{\circ 7}$   $D^{\sharp \circ 7}$   $E^{\circ 7}$

35  $F\sharp^7(\flat_9)$   $G^{\circ 7}/B$   $Bm^7$   $A\flat m^7(\flat_5)$   $Gm^6$

38  $Gm^6/D$   $F\sharp^7/A\sharp$   $F\sharp^7(\flat_9)$

B2

**piu mosso**

40  $Bm$   $Bm/A$   $E^{(add\flat)/G\sharp}$   $A^9(sus4)$   $A^{13}(sus4)$   $D$   $F\sharp^7$   $Bm$   $A^6$   $B\flat/A\flat$

43 F# A A13 D D#5 D6 D7 C#m11(b5) F#7

46 Bm Bb7 D/A Bb7 Bb/Ab A13 In 2 Bb7 B9(sus4) C#7 D6 Gm9 C7(#9) A13(b9)

A5

49 Gm6/D D C#m11 F#7 G7 Abm7(b5)

Outro

Slower

52 Gm A13(sus4) A7(b9) Gm/D D C#m7 F#7 Bm E(add9)/G#

55 Ebmaj7(#11) A13 Dmaj7 C#m11 F#7(b9) Bm Bm/A E(add9)/G# Ebmaj7 Dmaj7 D7 Gmaj7 F#7

58 Bm Bm/A E(add9)/G# E7 Gm11 C7 B(sus2) Bm A/B Bm A/B Bm E7 Bm

60  $D7(\sharp 9)/A$   $E(\text{add} 9)/G\sharp$   $E\flat 13(b9)$   $E13$   $F13$   $E7$   $A9(\text{sus}4)$

62  $A13(\sharp 11)$   $E9$   $D$